Bernard FRANCO

Collection U

LA LITTÉRATURE COMPARÉE

Histoire, domaines, méthodes

ARMAND COLIN

Bernard Franco

La Littérature comparée

Histoire, domaines et méthodes

ARMAND COLIN

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

Collection U

Crédit iconographique : Getty images/Corbis Historical/Francis G Mayer, « Femmes turques au bain », Eugène Delacroix

Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.
Le Code de la propriété intellectuelle du 1er juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.
Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).

Armand Colin est une marque de Dunod Éditeur
11, rue Paul Bert, 92240 Malakoff
© Armand Colin, 2016
ISBN : 978-2-200-28580-7

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).
Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Table des matières

Couverture

Page de titre

Page de copyright

Partie 1 D'hier à aujourd'hui

Chapitre 1 Littérature comparée et histoire littéraire

Premières approches comparatistes

Œuvres étrangères et goût national

L'idéal romantique

L'idée de littérature nationale

La notion de littérature

Emergence de la littérature comparée et des sciences comparées

Littérature comparée et littérature mondiale

La littérature comparée au fil de son histoire

De Fauriel à Baldensperger

Premier bilan sur la littérature comparée

Posnett, Brunetière et Baldensperger

Les épigones de Lanson

Formes de l'histoire littéraire

Premières institutions comparatistes

Les sociétés savantes

Conceptions et définitions

L'histoire en question : critiques et réhabilitation

La « crise » de Chapel Hill et la réaction de René Wellek

Échos du débat et positions intermédiaires

Contestations de l'histoire littéraire dans le comparatisme français
De l'histoire littéraire comparée à l'histoire comparée des littératures
La notion d'année littéraire
Le cycle : pour un renouvellement de l'histoire littéraire
Pour un avenir des études historiques

Chapitre 2 Littérature comparée et approches théoriques

Entre littérature comparée et théorie : évolutions et variations
Littérature comparée, littérature générale, théorie de la littérature
Entre littérature comparée et littérature générale : l'étude des mouvements
Les invariants
La poétique comparée
Développements internationaux de la littérature comparée
Entre universalisme théorique et pensée de la différence
La littérature mondiale
Littérature mondiale et critique comparatiste
Goethe et la Weltliteratur
Eurocentrisme comparatiste et littérature mondiale
Relativité de la littérature mondiale
Extension et canons
Littérature mondiale et « systèmes-mondes »
La littérature mondiale et le temps
L'œuvre et le système
L'idée d'un « espace littéraire mondial »
Reconnaissance et diffusion : le sens de la traduction
D'un concept à l'autre
La « littérature-monde »
La seconde vie de l'œuvre

Un enjeu de débats
Le sens de la littérature comparée
Littérature comparée et identités
Modernité et postmodernité
Théorie littéraire et études postcoloniales
Réflexions sur la frontière : sémiosphère, études de liminalité
Autobiographie, autofiction, histoire as if
Gender, Queer, LGBT Studies
Des littératures des marges aux marges de la littérature

Partie 2 Méthodes et approches comparatistes

Chapitre 3 Passages, échanges

Formes des passages : la littérature comparée et les frontières
Littérature et culture
Traduction, adaptation, critique
Modèles poétiques et culturels
L'abandon de la notion d'« influence »
Milieu-source et milieu-cible
Critique et création
La comparaison contre les passages : les études de parallèles
La comparaison des cultures et la « théorie de la variation »
Études de réception et transferts culturels
L'École de Constance et l'esthétique de la réception
Études de réception et approche sociologique de la littérature
Histoire et poétique : la question des transferts culturels
Transferts culturels ou littéraires
Transferts culturels et point de vue esthétique
Les conditions du transfert et les médiateurs
Du transfert au croisement

Traduction, traductologie
Un sujet de réflexion ancien
Poétique de la critique, poétique de la traduction
La traduction, entre imitation et création
Impossibilité et nécessité de la traduction
Hybridité de la traduction
Traductologie et littérature comparée : la question de la traduisibilité

Chapitre 4 Représentations

Les études d'images
Réflexivité de l'image
Imagologie et histoire littéraire
Entre histoire littéraire et approche sociologique
Approche littéraire et approche sociologique
L'image et le regard
Du thème au mythe
Du thème au motif
Du personnage au mythe
Entre anthropologie et littérature
Structure du mythe
Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?
L'introduction du mythe dans la critique littéraire
Mythanalyse, mythocritique et études diachroniques de mythes littéraires
Sources des mythes littéraires
Le cas des mythes bibliques
Représentations de l'environnement et des pratiques sociales
La sociopoétique, entre littérature et sociologie
Voies comparatistes de la sociopoétique
La géocritique : de l'historicité de la littérature à la spatialité de l'écriture
Espaces humains et cartographies littéraires
Des espaces humains aux espaces naturels
L'écocritique, entre commentaire et engagement
L'écocritique, entre littérature et sciences

De l'écocritique à l'écopoétique

Partie 3 Frontières et identités de la littérature comparée

Chapitre 5 Littérature comparée et interdisciplinarité

Littérature et sciences
Littérature et sciences humaines
Entre fiction et concept : littérature et philosophie
L'humain comme objet scientifique
Littérature et réalité : le cas de la politique
Des sciences humaines aux sciences de la nature
La division des savoirs
Littérature et arts
L'intermédialité et ses origines
Ut pictura poesis
Sculpture, architecture et littérature
De l'œuvre d'art aux arts vivants
Musique et littérature : de la contiguïté à la symbiose
Circulation entre les arts, synthèse des arts
Pour une esthétique comparée
L'émergence d'une pensée esthétique et ses prolongements dans le discours critique
L'esthétique et l'origine de la littérature comparée
Littérature et esthétique comparées
Histoire de l'esthétique et esthétique comparée
Histoire esthétique de la littérature et philosophie de l'art
Concepts esthétiques et critique comparatiste
Dramaturgie et esthétique
Esthétique et littérature générale

Chapitre 6 Aires linguistiques et culturelles

L'idée d'Europe en littérature
La littérature et l'imaginaire de l'Europe
Unité et appartenance : l'Europe des romantiques et le modèle médiéval
Hétérogénéités de l'Europe

Un ciel partagé
Pour une histoire littéraire comparée
L'identité européenne et l'idée de littérature
Le risque de l'européocentrisme
La crise de l'Europe et la recherche d'un ailleurs
La notion d'Orient
Relativité de l'Orient
Le monde des origines
La quête du sens
Quelques variations romantiques sur l'Orient
De l'image de l'Orient à l'orientalisme
Du Moyen-Orient à l'Extrême-Orient
Unité linguistique et diversité culturelle
Le cas de la francophonie
Littératures africaines et langues africaines
Le rapport de colonisation
Une littérature territorialisée
Apories et apports des « littératures francophones »
Littératures francophones et postcolonialisme

Conclusion

Regards sur la littérature comparée
À la recherche d'une vision homogène
La littérature comparée et son histoire
Une discipline de l'hybridité
Démarche et objets
Les oscillations de la littérature comparée

Bibliographie

Index

Remerciements

Mes remerciements les plus chaleureux vont à Juliette, pour son aide si précieuse et sa lecture si minutieuse ; et j'exprime ma plus vive reconnaissance à Laetitia Paré-Forestier, la meilleure des éditrices, pour sa confiance, sa patience et le soin attentif qu'elle a porté à ce livre.

À Arthur

Introduction

À la recherche de définitions

Qu'est-ce que la littérature comparée ? La question, posée au fil des onze éditions du prestigieux devancier de notre ouvrage dans la collection, celui de Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Marie Rousseau, ne semble pouvoir trouver que des réponses provisoires[1]. Elle forme aussi le titre d'un ouvrage de Fernand Baldensperger, publié très récemment, en 2012, par Jean Adrians, réactivant donc une vision ancienne de la littérature comparée, rattachée à l'histoire littéraire lansonienne. Jean Adrians rassemblait en réalité, dans ce volume, trois textes de Baldensperger.

Le premier, « Le Mot et la Chose », qui est le tout premier texte publié dans la *Revue de Littérature Comparée*, au moment de sa création en 1921, se veut une mise en question de lieux communs, dans laquelle l'auteur répond au cliché d'un « trop ingénieux divertissement qui consiste à instituer des parallèles entre des œuvres ou des hommes vaguement analogues[2] ». Le second, « Histoire littéraire et littérature comparée », reprend des passages de la préface à la première série des *Études d'histoire littéraire*, publiée en 1907 : de la question de la « comparaison littéraire », le propos glisse à la relation de la discipline à l'histoire littéraire. Car Baldensperger n'a pas manqué d'exprimer son scepticisme devant la méthode de la comparaison défendue par son collègue américain Louis-Paul Betz, auteur d'un premier manuel bibliographique pour la littérature comparée, dont lui-même, Baldensperger, a proposé une réédition. Jugeant impressionniste la méthode de la comparaison, il lui préfère, dans la lignée de Lanson, l'approche d'histoire littéraire, fondée sur un travail scientifique sur les sources. Le troisième texte, « Enrichissements nationaux par les œuvres étrangères », est extrait de *La Littérature : création, succès, durée*, publié en 1913.

On peut y saisir le sens de la démarche de la discipline, telle que l'avait formulée Joseph Texte, le premier titulaire d'une chaire de Littérature comparée en France, prédécesseur de F. Baldensperger à l'université de Lyon, et auteur, en 1894, d'une thèse intitulée *Le Cosmopolitisme littéraire de Jean-Jacques Rousseau* :

« L'étude d'un être vivant est, pour une bonne part, l'étude des relations qui l'unissent aux êtres voisins. De même, il n'y a pas une littérature dont l'histoire se renferme dans les limites de son pays d'origine. »

Dans son « Avant-Propos », J. Adrians cite cette phrase et en tire une approche propre à la discipline :

« Analyser, dans la multiplicité de leurs aspects et de leurs conséquences, les influences étrangères sur les littératures nationales, ou sur des écrivains particuliers[3]. »

La notion d'« influence », qui est au cœur de la démarche comparatiste du début du XX^e^ siècle, et qui est presque totalement abandonnée aujourd'hui, témoigne de ce que la littérature comparée d'aujourd'hui n'est certainement pas celle d'hier. Cette mouvance de la discipline n'est pas liée seulement à son évolution, mais aux différents rapports que l'on peut engager avec elle, comme le manifestent les trois approches différentes évoquées dans le volume de Baldensperger.

La nature de la littérature comparée est encore interrogée par George Steiner qui intitule, lui aussi, « Qu'est-ce que la littérature comparée ? » la leçon inaugurale donnée le 11 octobre 1994, à l'université d'Oxford, à l'occasion de son élection à la chaire Lord Weidenfeld de « Littérature comparée européenne » (« *European Comparative Literature* »), au *St Anne's College*. La définition qu'il en donne est large, visant à inscrire l'acte comparatif au cœur même de l'activité d'interprétation et de compréhension. La première phrase de sa conférence est une affirmation forte :

« Tout acte de recevoir une forme signifiante, dans le langage, dans l'art, dans la musique, est comparatif[4]. »

Prenant à rebours le proverbe – et l'usage qu'en a fait Etiemble –, il associe même *comparaison* à *raison*, et cette nécessité de la comparaison perd selon lui l'origine de la discipline dans des temps immémoriaux :

« Dès leurs débuts, les études littéraires et les arts de l'interprétation ont été comparatistes[5]. »

Mais, revenant à une vision plus traditionnelle de la discipline, il considère le rapport aux littératures étrangères, associe la littérature comparée à la *Weltliteratur* définie par Goethe, évoque la Bibliothèque de Babel de Borgès, contenant l'ensemble des littératures passées, présentes et à venir, soulignant l'importance de la traduction qu'il rapproche du fondement même de l'esprit comparatiste, l'art de comprendre, pour en tirer une nouvelle définition :

« Bref, la littérature comparée est un art de comprendre centré sur le résultat possible de la traduction et sur ses échecs[6]. »

A côté de la traduction, il évoque, parmi les champs propres à la littérature comparée, les études de réception, ou les « études thématiques », dominées par la place des mythologies, et montre l'importance que l'étude comparatiste accorde aux relations des œuvres avec leur contexte culturel lorsqu'il évoque, par exemple, ce que Verdi a fait de Shakespeare :

« Chez Verdi, *Otello* et *Falstaff* entretiennent une relation étroite, que l'on pourrait dire exponentielle, avec l'intelligence de Shakespeare dans le romantisme européen tardif[7]. »

L'identité de la littérature comparée était ainsi interrogée en rapportant la démarche comparatiste, dans son caractère fondamental, à l'histoire et au développement de la discipline, ainsi qu'aux champs de recherche parcourus par la discipline.

Un an plus tôt à peine, la question de l'identité de la discipline était encore posée dans l'ouvrage de Susan Bassnett, *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Elle formait le titre de l'introduction, mais en apportant une nuance : « What is Comparative Literature Today ? » (« Qu'est-ce que la littérature comparée aujourd'hui ? »). Par l'ajout de l'adverbe, S. Bassnett suggérait à la fois l'évolution de l'identité même de la discipline au fil de son histoire, mais aussi l'interrogation qui se porte sur ce qu'elle est devenue aujourd'hui. Son point de départ est cette assertion de Matthew Arnold, lors de la leçon inaugurale qu'il a donnée à Oxford en 1857 :

« Aucun événement singulier, aucune littérature singulière ne peut être appréhendée de manière adéquate en dehors de sa mise en relation avec d'autres événements, avec d'autres littératures[8]. »

La littérature comparée est alors envisagée comme un mouvement naturel de l'esprit qui établit des rapprochements pour comprendre. A partir de ce point de départ, S. Bassnett évoque les inflexions de la littérature

comparée en suivant un fil chronologique qui ne fait que révéler ses ondulations : sa définition par rapport à la *Weltliteratur* de Goethe, la « crise de la littérature comparée » évoquée déjà par René Wellek, l'extension géographique de la discipline hors de l'Europe et de l'Amérique du nord, la manière dont elle a réfléchi sur les zones géographiques, sur l'identité, par exemple, de l'Orient, à partir des apports d'un Edward Saïd, enfin les champs de recherche les plus actuels, comme les études de traduction.

La définition de la littérature comparée semble alors non plus échapper, mais éclater. Pour tous ceux qui pratiquent la discipline, la question de son identité demeure, plus que jamais, un *leit motiv*. Catherine Coquio souligne son caractère lancinant : « Qu'est-ce que la littérature comparée, ou comment répondre à cette question dans un dîner en ville[9] ? » demande-t-elle en intertitre d'un article consacré à la discipline. Elle évoque alors la difficulté à répondre la question ; par une mise en scène amusante, mais surtout suggestive, de son interlocuteur fictif, elle montre comment les réponses peuvent varier : si l'interlocuteur est d'une « curiosité intense », « je la lui fais payer par un exposé sur la littérature comparée hier et aujourd'hui, ses ramifications, ses débats, ses ennemis » ; si la situation ne se prête pas à une si longue réponse, « je dis que la littérature comparée, il n'y a que ça de vrai, et que la littérature franchissant constamment les frontières, celui qui l'étudie doit faire comme elle, et comment a-t-on pu faire un jour autrement ? ». Une autre variante représente un « profil plus bas » ; pour répondre à la question « qu'est-ce que la littérature comparée » : « je réponds que j'aimerais le savoir, que personne ne le sait vraiment, que les meilleurs spécialistes sont ceux qui le cherchent – ou qui n'en parlent pas mais n'en pensent pas moins, et dont la pratique dit que la comparaison guide un savoir bien à soi, et qu'un savoir sur la littérature *doit* être très à soi. Quelque chose entre une science et un art : un art de savoir. » Présentées sous un jour caustique, ces réponses touchent à des vérités de la discipline, mais C. Coquio y perçoit d'emblée des points de contradiction : d'un côté, la littérature comparée serait une « ouverture des frontières » et une « multiplication des méthodes », mais de l'autre, « un savoir confus ou profus, en partie intuitif et virtuel, en perpétuelle gestation, charriant les contradictions de son histoire[10] ». Comment répondre alors à la question ?

Lorsque, parmi tant d'autres occasions, elle me fut posée dans un aéroport, ce n'était visiblement pas une usuelle vérification d'identité de la part du douanier, mais la marque d'une sincère curiosité, et je fis ma

réponse habituelle, plus destinée à me débarrasser de la question qu'à y répondre vraiment :

> « C'est l'étude des relations – analogies, passages ou échanges – entre des littératures de langues ou de cultures différentes ; sur un mode plus général, l'étude des relations entre littérature et arts, entre littérature et sciences, en particulier les sciences humaines ; et elle peut approfondir la perspective théorique, et s'interroger sur la nature du fait littéraire. »

De façon peut-être rapide, la réponse semblait couvrir tout le champ de la discipline et pouvait clore la discussion.

Si elle avait satisfait mon interlocuteur, le présent ouvrage n'aurait sans doute pas lieu d'être. Mais le douanier, au mépris de la file d'attente, prolongea la discussion, me demanda si les caractères propres à une langue ne conditionnaient justement pas ses relations avec les autres littératures ; il mentionna Hölderlin, à la quête d'une germanité dans l'admiration de la littérature française et de la littérature grecque ancienne, et après lui Nietzsche, évoqua la naissance et le développement de la philologie, cita Hermann Hesse et Ernst Jünger, et me demanda si la littérature comparée avait à voir avec tout cela !

Discours sur la littérature comparée

Sans doute, discipline éclectique par excellence, celle-ci a-t-elle à voir avec une science dont l'objet est aussi de s'interroger sur elle-même, sur les présupposés critiques dont elle émane, sur son identité et ses frontières, devenant son propre objet. Dans l' « Avant-propos » à la synthèse de Marius-François Guyard, parue d'abord en 1951 dans la célèbre collection « Que sais-je ? » des Presses universitaires de France, Jean-Marie Carré attribue le « premier exposé d'ensemble[11] » sur la discipline à F. Baldensperger. Il s'agit de l'essai évoqué plus haut, publié initialement dans le tout premier numéro de la *Revue de Littérature comparée*, en 1921. Cette étude a été suivie ensuite par l'ouvrage de Paul Van Tieghem, *La Littérature comparée*, publié chez Armand Colin en 1931 et réédité en 1946. La tâche de Jean-Marie Carré, celle d'exposer en deux pages la vue sur la discipline proposée par M.-F. Guyard, pouvait paraître une gageure. Il s'en acquitta en se référant à Valéry :

« Rien de plus original, écrit Valéry, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé[12]. »

Là, sans doute, résident à la fois l'originalité et la difficulté de l'approche comparatiste : tandis que les différentes approches critiques sont autant de manières d'aborder le lion, l'approche comparatiste consiste à retrouver le mouton sous le lion, ou, mieux encore, à envisager le lion en tant que résultat de l'assimilation du mouton.

Le schématisme issu d'une réponse trop rapide à la question de l'identité de la littérature comparée a donné lieu à de nombreuses publications ; et la présente consiste à reprendre, plus de trente ans plus tard, la réflexion conduite dans l'ouvrage de Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Marie Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, publié pour la première fois en 1983, et qui reprenait lui-même l'ouvrage intitulé *La Littérature comparée* de C. Pichois et A.-M. Rousseau, paru initialement en 1967. Présentant une synthèse développée, il a longtemps fait autorité, mais les développements récents d'un champ de recherche qui s'est beaucoup renouvelé appellent à un nouvel état de la question sur une discipline encore méconnue.

Après cet ouvrage, un grand nombre d'articles et d'ouvrages se sont néanmoins efforcés de définir la discipline ou de caractériser certaines de ses méthodes, certains de ses domaines. Quelques-uns sont des collectifs, comme le *Précis de littérature comparée* édité aux Presses universitaires de France par Pierre Brunel et Yves Chevrel, ou encore *La Littérature comparée* de Wladimir Troubetzkoy et Didier Souiller. Le Congrès triennal de l'Association Internationale de Littérature Comparée, qui s'est tenu en 2013 à l'université Paris-Sorbonne, a également envisagé, selon son titre, « le comparatisme comme approche critique. Rassemblant 1200 comparatistes de tous pays, confrontant toutes les approches de la discipline, il s'est interrogé sur sa nature et ses frontières. Les publications qui en seront issues porteront trace de ces réflexions sur les spécificités, les avantages et les limites de l'approche comparatiste.

Si l'approche des collectifs permet d'aborder avec précision chacune des méthodes et chacun des champs de recherche de la discipline, elle ne peut cependant dégager de perspective synthétique. Divers aspects de la discipline sont présentés de manière juxtaposée, sans que se dégage une interrogation sur les présupposés critiques. Dans le sens inverse, quelques monographies synthétiques visent à la définition – ou à l'interrogation sur le sens d'une telle démarche –, n'abordant que de manière succincte les voies concrètes du comparatisme. Celles-ci, dans le cadre de la perspective

pédagogique parfois adoptée, peuvent prendre la forme d'un tableau descriptif de la discipline. Telle est la démarche du *Précis de littérature comparée* de Karen Haddad-Wotling et Francis Claudon. *La Littérature comparée* d'Y. Chevrel, régulièrement réactualisé, propose plutôt une interrogation sur la nature de la discipline et sur sa définition. Sans doute le dernier ouvrage de synthèse écrit en français sur la discipline est-il *La Littérature générale et comparée* de Daniel-Henri Pageaux. Lui aussi aborde les formes institutionnelles des études comparatistes, les modalités de la présence de la discipline à l'Université. Mais l'ouvrage a été publié en 1992, et le développement des études européennes, la réflexion sur l'interculturalité, le développement des recherches interdisciplinaires, l'élargissement des perspectives, conduisant à des rapprochements entre les continents, l'approfondissement des réflexions théoriques ou méthodologiques sur les approches critiques ont apporté, depuis, une diversification des objets comme des méthodes de recherche.

Ces évolutions de la discipline ont transformé le paysage d'une recherche qui s'est largement développée, comme le manifeste l'accroissement, ces dernières années, du nombre de thèses de doctorats comme d'études critiques. Mais dans ce contexte, paradoxalement, la littérature comparée demeure largement un mystère, ainsi qu'en témoignent les débats dans le site électronique « etudes-litteraires.com ». Un nouveau bilan semble donc s'imposer, qui ne doit pas se contenter d'actualiser la connaissance que l'on peut avoir de la discipline, en tenant compte de ses orientations récentes et du renouvellement de sa méthodologie. Mais il doit surtout consister à présenter l'évolution de la discipline de ses origines jusqu'à ses développements les plus récents, et, à partir de l'examen des méthodes, à s'interroger sur la raison d'être d'une telle approche critique. Il s'agit donc de tâcher de comprendre l'apparition de la littérature comparée au début du XIX^{e} siècle, et même un peu plus tôt, et d'en proposer une critique, à travers une perspective de comparatiste, c'est-à-dire en se fondant sur les présupposés mêmes de l'approche qui la définit, afin de réfléchir à la définition et aux frontières – voire aux impasses – de la discipline.

Identité de la littérature comparée

La littérature comparée passe pour une discipline récente née, dit-on, avec le romantisme. Sans doute l'émergence d'approches comparatistes est-elle légèrement antérieure, issue du relativisme esthétique qui, associant les formes d'une littérature avec un contexte culturel, introduisait un historicisme. Malgré les évolutions qu'a connues la discipline et les inflexions que lui ont fait suivre les débats sur les méthodes critiques, la littérature comparée constitue moins son identité autour de son objet d'étude que du rapport qu'elle engage avec cet objet, et son nom, qui varie légèrement selon les traditions universitaires, a justement pour fonction de caractériser ce rapport. Comme plusieurs autres spécialistes de l'histoire et des définitions de la discipline, Yves Chevrel rapporte le sens de la notion de « littérature comparée » à sa formulation allemande : « *Vergleichende Literaturwissenschaft* » : « science comparative de la littérature ». La définition rappelle également la notion anglo-saxonne de « *Comparative Literature* », sans doute plus problématique, puisque ce n'est pas la littérature qui compare – mais qu'elle est l'objet de la comparaison. Et l'on peut se dire, à bon droit, qu'il s'agit, pour notre discipline, d'envisager la littérature sous l'angle de la comparaison. Sans doute peut-on craindre de glisser dans l'argutie. Mais ces remarques sur l'étiquette de la discipline laissent de côté la nécessaire réflexion sur la notion de « littérature », la prenant pour acquise, et l'entendant dans son acception moderne. Or il semble que le comparatiste, tel défini par Yves Chevrel, soit déjà impliqué dans la notion même de littérature. En effet, celle-ci, dans son acception issue du XVIII^e^ siècle, ne se définit elle-même que par le rapport étroit qu'elle implique entre l'œuvre et la culture dont elle est issue. C'est la raison pour laquelle l'étiquette française de « littérature comparée » peut paraître plus éclairante que son équivalent allemand, mais elle l'est dans la seule mesure où elle rapporte la démarche aux origines romantiques de la discipline et au sens du mot « littérature » à l'époque romantique.

De fait, cette relation entre littérature et culture semble bien constituer le présupposé même de toute définition du romantisme. Mme de Staël ne parlait-elle pas, dans *De la Littérature*, d'une « poétique du Nord », qu'elle rattachait à Shakespeare et à Ossian ? Et dans *De l'Allemagne*, l'introduction de la notion de « poésie romantique » n'était-elle pas associée au Nord protestant qu'elle opposait, comme Sismondi ou Bonstetten, au Midi catholique ? Charles de Villers est sans doute le premier à avoir systématiquement opposé un classicisme catholique à un romantisme

protestant, dans son *Essai sur l'esprit et l'influence de la réformation de Luther*, publié en 1804. Et son autre ouvrage, rebaptisé par son ami Stapfer sous le titre d'*Érotique comparée* que la postérité a finalement retenu[13], souligne le lien étroit entre les mœurs d'une nation et les formes poétiques de la littérature qui lui correspond.

Mais ce lien entre littérature et culture est aussi le cœur même de la critique de tout le premier romantisme allemand. On pourrait citer nombre de textes de Ludwig Tieck et des deux frères Schlegel sur le modèle poétique représenté par la poésie des *Minnesänger*, comparé au modèle des troubadours de Provence. Ils associent une poétique à un état de la civilisation, défini aussi par la culture et le système de valeurs issu du christianisme.

De même, les relations entre littérature et esthétique, qui se développent au tournant du XVIII^e^ au XIX^e^ siècle, permettent d'éclairer les origines mêmes de la littérature comparée. Cet aspect de la manière de considérer la littérature conduit en effet à envisager les présupposés critiques de la discipline, du moins dans le cadre de la tradition française.

C'est ainsi que l'examen de la littérature comparée doit d'abord suivre un fil chronologique, partant de ses origines à la fin du XVIII^e^ siècle pour parvenir à l'examen d'une part de son renouvellement à l'heure des études européennes et de la mondialisation, d'autre part des méthodes récentes de la discipline. Le terme de ce parcours rejoint son point de départ sur ces deux points fondamentaux que sont la réflexion sur l'identité européenne (au cœur de la critique littéraire de l'époque romantique) et l'idée du relativisme esthétique, étayée sur le lien établi entre une langue, une culture et les formes d'une littérature.

Ce parcours s'articule autour de trois constats :

- *La naissance de l'esthétique dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle a conduit à introduire le relativisme et à contester le postulat critique en vigueur depuis l'époque classique, celui de l'universalité du Beau. Si le Beau est relatif aux époques, aux cultures et aux langues, les littératures ne peuvent se comprendre que par l'étude comparée des langues et des cultures qui forment leur environnement naturel ;*
- *En rattachant intimement l'œuvre à son contexte historique et culturel, en reliant la réflexion esthétique et la réflexion historique, la littérature comparée, du moins sous la forme illustrée par l'école*

française, devient une des formes de cette « science de l'homme » que Fauriel appelle de ses vœux ;

- *La littérature comparée devient donc une anthropologie littéraire conduisant à une interrogation sur les cultures. Héritière de la critique romantique, elle se situe au carrefour des différentes sciences de l'homme et prétend être une des formes modernes de l'humanisme.*

Le détour par les origines et l'histoire de la discipline est donc indispensable pour réfléchir sur son identité, mais aussi pour comprendre les formes qu'elle prend aujourd'hui, et ses champs d'investigation. D'hier à aujourd'hui, la littérature comparée a tracé un parcours faisant apparaître toute la flexibilité d'une discipline qui a sans cesse mis en question et changé ses concepts et ses méthodes.

Une seconde partie envisagera les méthodes et les approches du comparatisme d'aujourd'hui. D'une part, le propre de la démarche comparatiste est d'analyser, sous toutes les formes qu'ils peuvent prendre, les phénomènes de passages, d'échanges et de circulations, en étant sensible aux transformations qui les accompagnent. D'autre part, son objet est nécessairement composite, formé d'un corpus relevant de deux natures – culturelles ou esthétiques – différentes, et cette caractéristique affecte nécessairement la nature des représentations esthétiques observées par le comparatiste. Cela conduira à s'interroger sur le sens de la comparaison dans une discipline qui a pu, selon les méthodes employées, soit opérer des rapprochements et établir des analogies, soit analyser des passages.

Enfin, une troisième partie s'interrogera sur les frontières et sur l'identité d'une discipline qui, variant selon les époques et les traditions universitaires, paraît difficile à circonscrire. Le propre de la littérature comparée est en effet non seulement de partager son champ d'investigation avec d'autres disciplines – les études des différentes littératures, l'histoire de l'art, l'esthétique, la philosophie, l'histoire, les études politiques, la psychanalyse, l'histoire des sciences, et d'autres encore –, mais aussi de se nourrir des méthodes des autres disciplines. Elle combine ainsi le caractère composite d'un objet qui suppose des frontières et des passages avec l'hybridité d'une démarche souvent interdisciplinaire. Le fil de son histoire a élargi les aires culturelles qu'elle a abordées et l'a conduite à réfléchir sur cette notion même, afin de remplir le projet d'un humanisme du XXIe siècle.

PARTIE 1

D’hier à aujourd’hui

Chapitre 1

Littérature comparée et histoire littéraire

La naissance de la littérature comparée s'éclaire d'abord par les fondements esthétiques de la critique à l'époque romantique. Par ailleurs l'invention, entre le XVIIIe et le XIXe siècle, de la notion de « littérature », qui se substitue à celle de « poésie », suppose la relation, théorisée en particulier par les romantiques allemands, entre littérature et civilisation. Cela explique par exemple le rôle assigné au christianisme dans la création littéraire, y compris dans les vues d'un Chateaubriand. Par principe, l'approche fait donc nécessairement intervenir l'interculturalité.

Enfin, la réalité institutionnelle de la littérature comparée a suivi cette émergence intellectuelle d'une nouvelle vision de la littérature, et l'histoire institutionnelle de la littérature comparée au cours du XIXe siècle s'est construite autour de deux dates importantes : l'attribution, à la Sorbonne, de la chaire de « Littérature étrangère » à Fauriel en 1830, en pleine époque romantique ; et celle, à l'université de Lyon, de la première chaire de « Littérature comparée » à Joseph Texte, en 1895, à la toute fin du siècle.

Premières approches comparatistes

Dans son origine même, la littérature comparée suppose un lien très fort entre l'œuvre et son contexte culturel. A cet égard, elle se comprend à la lumière de la célèbre formule de Bonald : « la littérature est l'expression de la société[1] », définition qui rend compte de la perspective générale de la critique à l'époque romantique.

C’est, en effet, au tournant du XVIIIXe au XIXe siècle que l’on peut situer les premières approches comparatistes. Certes institutionnellement, il faut attendre en France les dernières années du XIXe siècle pour que Joseph Texte se voie attribuer la première chaire de littérature comparée, à l’université de Lyon. Mais dès 1830, Fauriel occupe la première chaire comparatiste, alors appelée chaire de « littérature étrangère ». La reconnaissance institutionnelle suit une réalité établie depuis longtemps. Car l’expression de « littérature comparée » est employée dès 1817, par François Noël, « pour caractériser des *Leçons anglaises de littérature et de morale sur le plan des leçons françaises et des leçons latines*[2] ». En outre, lorsque Fauriel est nommé à la Sorbonne en 1830, son activité critique est, comme on l’a vu, déjà ancienne. Par ailleurs dès la fin du XVIIIe siècle, des revues comme *La Décade philosophique* ou *Le Spectateur du nord* développent une approche de la littérature où la comparaison des cultures nationales et le lien entre esthétique et contexte culturel est dominant. Fauriel fait alors figure de novateur, à côté de Ginguené et contre la tradition critique représentée par Laharpe.

Œuvres étrangères et goût national

La critique de la *Décade* s’ouvre en effet aux œuvres étrangères, auxquelles elle consacre une rubrique spécifique, mais en les éclairant par le goût national. L’analyse très connue de l’*Hermann und Dorothea* de Goethe, par exemple, conclut que de telles œuvres ne peuvent convenir à la littérature française. Voici ce qu’écrit Gérando, l’auteur de ce compte rendu : « le genre d’*Hermann et Dorothée* ne peut devoir son succès qu’aux mœurs de la nation à laquelle on le destine ». Le présupposé est un relativisme esthétique qui s’oppose au dogme classique du beau universel : selon Gérando, Goethe propose une peinture des « mœurs domestiques » qui paraîtrait triviale au public français[3]. Un an auparavant, en 1799, Humboldt publie dans le *Magasin encyclopédique* un essai intitulé « Sur l’Hermann et Dorothée de M. Goethe », qui aborde le problème sous un angle légèrement différent. Humboldt y affirme qu’« il est impossible de sentir entièrement un poète étranger[4] ».

C’est déjà le problème de la réception qui est posé, de l’interrelation entre une œuvre et son « premier public » – pour reprendre la terminologie

de Jauss. Une telle entreprise critique peut être mise en rapport avec le renouvellement, à la même époque, de la façon d'envisager la littérature. En 1799 encore, dans ses *Proylées*, Goethe fait paraître une autre étude de Humboldt, intitulée « Sur la scène tragique française contemporaine » (« *Über die gegenwärtige französische tragische Bühne* »), essai dont la fortune, aussi bien en France qu'en Allemagne, fut considérable. Dans une lettre du 28 octobre 1799, Goethe écrit à Humboldt pour lui dire à quel point Schiller et lui-même en furent influencés. Effectivement, ses *Règles pour les acteurs* (*Regeln für Schauspieler*) s'en inspirent largement pour exposer la façon de transposer sur la scène allemande les beautés de la tragédie française. En France, Charles de Villers en propose une traduction, dès 1800, dans *Le Spectateur du Nord*[5]. Et dans *De l'Allemagne*, en 1813, Mme de Staël reprenait à Humboldt l'idée de l'importance du caractère national et des mœurs d'un pays pour expliquer en particulier l'art dramatique. Selon Humboldt, l'analyse du théâtre d'une nation tient à l'examen « de ses autres arts, de ses mœurs, de son caractère, de sa manière de voir, de sentir et de s'exprimer ».

L'idéal romantique

La notion de « romantique » devient, dans la critique, un enjeu esthétique important. Elle permet en effet tout d'abord d'envisager les relations littéraires entre les nations et de montrer comment cette esthétique nouvelle, appelée romantique, résulte d'une circulation des formes. Mais elle conduit également à confronter les littératures nationales en les rapportant aux mœurs et aux formes de la civilisation dont elles sont issues. La lettre de Villers adressée en 1810 à Millin, le rédacteur du *Magasin encyclopédique*, est représentative de cette démarche. Le sujet en est l'édition récente d'un recueil de *Minnelieder* souabes, que Villers compare aux troubadours de Provence ; mais c'est pour lui l'occasion d'envisager les sources de cette poétique nouvelle, qu'il appelle « La Romantique », sans doute pour traduire littéralement l'allemand *Die Romantik*.

Or, le modèle des troubadours, issu lui-même de l'apport des peuples du Nord à la civilisation méridionale, est intéressant justement parce qu'il résulte d'échanges culturels. A. W. Schlegel, dans son *Cours de littérature dramatique*, avait déclaré :

« À côté du christianisme, c'est la souche germanique des conquérants du nord qui a déterminé la formation de l'Europe[6]. »

Cette origine spécifiquement germanique du romantisme se voit nuancée par Mme de Staël, qui distingue, dans *De l'Allemagne*, l'institution d'une part et son expression littéraire d'autre part :

« C'est dans le nord que la chevalerie a pris naissance, mais c'est dans le midi de la France qu'elle s'est embellie par le charme de la poésie et de l'amour[7]. »

Enfin Sismondi, dans *De la Littérature du Midi de l'Europe*, pousse l'analyse plus loin encore et considère que les peuples du Nord se sont attribués de façon abusive l'invention de l'esthétique romantique. Il reprend ici l'argument et l'exemple de Schlegel :

« Les premiers nés de l'Europe, pour la poésie romantique, ce ne sont pas les trouvères du nord de la France, avec leurs romans chevaleresques, moins encore les poètes de race teutonique : ce sont les troubadours provençaux[8]. »

Il est remarquable que chez Schlegel les troubadours de Provence représentent également un modèle particulièrement intéressant du romantisme. Le romantisme résulterait d'un premier « transfert » de la poésie des troubadours vers l'Allemagne, dont le *Minnelied* serait l'héritier. Ludwig Tieck également rappelle, comme on l'a vu, l'antériorité et l'influence des troubadours sur les *Minnesinger*[9]. Mais dans les conférences qu'il tient à Berlin en 1803-1804, publiées sous le titre *Leçons sur les Beaux-Arts et la Littérature*, A. W. Schlegel explique au contraire par l'influence des conquérants du Nord le passage de la langue latine à la langue provençale, résultat hybride d'un lexique latin et de constructions germaniques[10]. C'est ainsi qu'il résout le paradoxe de l'origine méridionale d'une esthétique septentrionale.

Son frère Friedrich, dans les cours qu'il tient à la même époque à Paris, considère à son tour que cette littérature est directement issue du mélange des idées chrétiennes aux sujets nordiques. Mais il est plus nuancé, et pose l'antériorité du modèle provençal sur les formes septentrionales de la littérature moderne. Pour lui cependant, cette antériorité s'accompagne de barbarie, notamment si on compare les fabliaux aux productions plus raffinées du *Minnesang* allemand[11]. Sa position évolue plus tard, dans ses cours viennois, parus en 1812 sous le titre d'*Histoire de la littérature*

ancienne et moderne. Même s'il ne prête pas à la langue provençale ce caractère composite où son frère voyait la primauté de la civilisation germanique, son nationalisme lui fera récuser ses positions antérieures et rejeter toute influence française sur le *Minnesang*, désormais tenu pour seule source de la poésie romantique. Les troubadours ne sont alors précurseurs que dans le domaine des langues romanes. Et surtout, Friedrich Schlegel explique la formation du « haut-allemand » (*Hoch-Deutsch*) par le mélange de la langue gothique aux langues méridionales[12]. Comme chez son frère August Wilhelm, l'analyse de la littérature, éclairée par l'histoire des civilisations, rejoint une réflexion philologique.

L'exemple des troubadours et des *Minnesänger* est représentatif d'une forme de critique comparatiste. Mais une telle confrontation des littératures nationales sous l'éclairage de leur socle culturel semble cependant aux antipodes de la notion bien connue de *Weltliteratur*, développée un peu plus tard par Goethe[13]. Bien sûr, Goethe rejette les frontières nationales pour la littérature :

« La littérature nationale ne veut pas dire grand-chose aujourd'hui ; l'époque de la littérature mondiale est arrivée[14] ».

Pour synthétiser, Fritz Strich définit la *Weltliteratur* comme « l'espace spirituel, dans lequel les peuples se rencontrent et proposent de s'échanger leurs biens spirituels[15] ». Mais cet idéal d'un bien commun de l'humanité constitué des grandes œuvres de la littérature mondiale ne paraît pas compatible avec l'approche comparatiste de cette époque[16]. D'abord, en abolissant les frontières nationales, il écarte toute confrontation possible et ne peut envisager les passages entre les littératures. Ensuite, il se fonde sur un ensemble d'œuvres déjà constitué, non sur une esthétique dont il faudrait définir les principes. En ce sens, il relève plus de l'histoire de la littérature que de l'histoire littéraire, selon la terminologie de Gustave Lanson[17], mais aussi d'Austin Warren et René Wellek[18].

Wilhelm von Humboldt avait explicité, dans son essai « Sur l'Hermann et Dorothée de M. Goethe », les présupposés esthétiques de sa vision de la littérature. Mais ce sont surtout les premiers romantiques allemands qui soulignent les relations entre littérature et civilisation, et qui rattachent donc les formes esthétiques aux données historiques. Les idées des romantiques allemands ne tardent pas à pénétrer en France : les relations entre les réflexions critiques allemandes et françaises sont favorisées par les relations

entre Humboldt et Mme de Staël, par exemple, ou, quelques années plus tard, entre Mme de Staël et Goethe, puis A. W. Schlegel. Enfin, les voyageurs que furent Humboldt, Villers, A. W. Schlegel, Constant ou Mme de Staël ont joué un rôle important de médiateurs entre les deux cultures.

Dans son *Cours de littérature dramatique*, issu de conférences données à Vienne en 1808-1809, A. W. Schlegel articulait son étude diachronique de l'art dramatique sur une distinction fondamentale entre classicisme et romantisme. Or, c'est l'introduction du christianisme, un système de croyance lui-même à la base de toute la vie sociale occidentale qui fondait cette rupture esthétique. Plus généralement, le lien qu'établit Schlegel entre formes littéraires et ères historiques, entre littératures et cultures nationales, met en avant une démarche déjà systématiquement comparatiste qu'on ne trouvera pas, en France, avant les cours de Villemain.

L'idée de littérature nationale

Dans ses cours de Berlin de 1812, Friedrich Schlegel mettait sur le compte de l'« esprit national » (*Nationalgeist*) les transformations de la littérature. L'étude, ainsi envisagée, ne pouvait être que comparatiste : F. Schlegel entreprenait d'aborder « la littérature européenne sans se limiter au domaine allemand ». Il envisageait par ailleurs l'autre relation entre littérature et civilisation et se proposait d'étudier « la littérature dans son influence sur la vie réelle, sur le destin des nations et la marche des temps[19]. » L'étude de Villemain, en 1828-29, exprime une position similaire lorsqu'il évoque la littérature du XVIIIe siècle :

« Les lettres, alors, étaient tout, et comprennent l'histoire de la société, dont elles devenaient la seule puissance. »

Or ce présupposé critique implique l'étude des passages entre les littératures. Son cours de littérature française prétend présenter « toute l'activité extérieure de la France » et, pour éclairer le caractère français, montrer « combien l'esprit français […] emprunta lui-même à l'étranger[20] ». Dès 1800, le projet de Mme de Staël dans *De la Littérature* consiste, selon ses propres termes, à définir « une poétique du Nord », c'est-à-dire à rattacher à un espace culturel des paramètres esthétiques, et à les opposer à un espace autre. C'est la même approche qu'adoptera Sismondi dans *De la Littérature du Midi de l'Europe*, en 1813, tout comme

Bonstetten dans *L'Homme du Nord et l'homme du Midi*, publié seulement en 1824.

Villers, qui est bien plus qu'un précurseur de Mme de Staël, selon la formule de Louis Wittmer[21], marque peut-être le point de départ de cette approche novatrice. Dans sa préface à la première édition de *De l'Allemagne* parue en France (en 1814), il reprend les termes dans lesquels il l'avait commenté un an plus tôt dans les *Göttingische Anzeigen* et voit dans l'ouvrage de Mme de Staël un « tableau politique, moral et littéraire de l'Allemagne ». Or le lien indissoluble de ces trois termes était déjà posé en 1796, dans le « Prospectus » de la revue d'émigrés *Le Spectateur du Nord*, à laquelle Villers a longtemps collaboré. Son sous-titre se trouvait expliqué par le lien entre trois branches habituellement séparées, « la politique, la morale et la littérature ». Le projet de faire connaître en France la littérature allemande était indissociable d'une image de la société dans laquelle elle s'enracinait.

La perspective comparatiste reposait sur l'idée d'une culture nationale, héritée entre autres des réflexions de Herder, et c'est ici l'idée de nation dans sa relation avec la littérature qu'il faut interroger. Dans sa préface à *De l'Allemagne*, Mme de Staël définit la nation à partir de trois critères, « la différence des langues, les limites naturelles, les souvenirs d'une même histoire ». Une telle conception de la nation est notamment développée par A. W. Schlegel dans son « Mémoire sur l'état de l'Allemagne et sur les moyens de provoquer un soulèvement général de sa population », rédigé pour Bernadotte en 1812, afin de poser l'existence de l'Allemagne comme nation. La réflexion sur l'identité nationale est encore assez neuve, et Pauline de Pange[22] rappelle à cet égard que le mot « nationalité » n'est apparu dans un dictionnaire français qu'en 1823, tandis que le mot allemand *Nationalität* est apparu en 1819. Mais on le trouve plus tôt à l'état de néologisme ; A. W. Schlegel l'emploie par exemple dès 1808 dans une lettre à Mme de Staël, qui passe elle-même pour l'avoir inventé.

Le contexte historique est ici important pour éclairer le débat critique. Contre la France napoléonienne et la prééminence de sa littérature classique, A. W. Schlegel défend l'identité nationale, culturelle et surtout littéraire allemande. La réflexion sur la langue et son rôle esthétique dans la formation d'une littérature nationale figure donc au premier plan de son analyse. La nouvelle approche de la littérature conduit ainsi à une transgression politique, illustrée par l'interdiction de la revue *Le Spectateur*

du Nord, ou la mise au pilon de *De l'Allemagne*. En 1806, dans son *Erotique comparée*, Villers, qui confronte les représentations poétiques françaises et allemandes de l'amour, accorde, évidemment contre l'opinion dominante, sa préférence aux lettres allemandes. Le lien qu'il envisage entre mœurs et formes politiques est donc associé non seulement à la confrontation des littératures nationales, mais aussi à une transgression à la fois esthétique et politique.

La notion de littérature

C'est la notion même de littérature qu'il convient alors d'éclairer. Si elle s'est aujourd'hui substituée à la notion ancienne de poésie, entendue en son sens général, elle ne fait qu'apparaître, riche de présupposés critiques, dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle.

Le titre complet de l'essai de Mme de Staël, *De la Littérature considérée dans ses relations avec les institutions sociales*, souligne le lien entre littérature et société dégagé par l'approche comparatiste naissante : l'essai vise à opposer une poétique du nord au schéma classique de la littérature française, en rattachant le point de vue esthétique à l'histoire des civilisations. Il faut ici confronter le sens que Mme de Staël prête à cette notion aux autres emplois, antérieurs ou contemporains, sous la plume de Marmontel, de Mercier ou encore des frères Schlegel.

Les *Eléments de littérature* de Marmontel ont beaucoup influencé Mme de Staël dans *De la Littérature*. À cette époque, celle-ci était encore très proche des Lumières, et n'avait pas fait la connaissance des positions esthétiques des romantiques allemands. Dans *De la Littérature*, elle fait l'éloge de la poétique du Nord telle qu'elle est en particulier illustrée par Shakespeare ou les chants ossianiques – elle abandonnera du reste dans *De l'Allemagne*, en 1813, la référence à Ossian. Mais elle est en ce sens précédée par Marmontel qui déclare, dès le début de son ouvrage :

> « On reconnaît ce caractère de simplicité et de noblesse dans la poésie des bardes et de tous les peuples du Nord, pris dans les temps où leur génie, comme leurs mœurs, était encore à demi sauvage ; et lorsqu'on les a fait parler, il n'a fallu, pour les rendre éloquents à leur manière, que leur prêter fidèlement le langage de la nature. »

Bien sûr, Voltaire déjà appelait Shakespeare un génie barbare. Mais l'argument de Marmontel comporte l'opposition sous-jacente, que Mme de Staël explicitera plus tard, entre le goût policé inhérent à l'esthétique

française, et un goût des peuples du nord, proche de la nature. Ainsi, pour lui, ce n'est pas la langue française qui est plus raffinée que les autres. Ce sont au contraire les mœurs, lesquelles dictent un emploi raffiné ou édulcoré de la langue. Ce comparatisme se fonde sur la relation avec le contexte culturel et social : le génie, à demi sauvage, est chez Marmontel à l'image des mœurs.

Dans ses *Eléments de littérature*, il regroupe par ordre alphabétique ses articles de littérature publiés dans l'*Encyclopédie*. Mais le premier essai, qui sert d'introduction à l'ouvrage, est celui qui porte sur le goût. Marmontel part d'une double définition du goût. La première acception, « la plus étroite », voit dans le goût « le sentiment vif et prompt des finesses de l'art, de ses délicatesses, de ses beautés les plus exquises, et même de ses défauts les plus imperceptibles et les plus séduisants ». Puis, dans une acception qu'il considère, cette fois, comme « plus étendue », il est « la prédilection ou la répugnance de l'âme pour tels ou tels objets du sentiment ou de la pensée ». Ces deux définitions partent d'un point commun, sa variabilité. Marmontel parle de « cette diversité de *goûts* qui semble être dans la nature ». Ce faisant, il s'écarte déjà du dogme classique de l'universalité du goût et du beau. L'esthétique est fonction de données culturelles relatives et variables, et la connaissance du beau ne peut donc faire abstraction de ces données qui le conditionnent. Ainsi, la démarche même de la critique est déterminée par le principe, encore largement sous-jacent chez Marmontel, mais qui sera un cheval de bataille des romantiques, de la relativité du Beau. En France, Benjamin Constant, dans la préface à son *Wallstein*, et Mme de Staël, dans *De l'Allemagne*, comptent parmi les principaux défenseurs de ce relativisme esthétique. Constant adapte le *Wallenstein* de Schiller à la scène française, mais en le reconstruisant entièrement, pour l'accorder aux particularités du goût du public français. En 1808-1809, Nodier, dans son propre *Cours de Belles-Lettres*, tenu à Dôle, part de la même analyse mais en tire une conclusion opposée. Il condamne l'adaptation du théâtre de Shakespeare par Ducis parce qu'il déclare admirer le dramaturge anglais tel qu'il est, c'est-à-dire impropre à la scène française. C'est implicitement toute idée de passage qu'il réfute, donc toute démarche comparatiste. Mais chez Nodier comme chez Constant, le point de départ de cette réflexion sur la réception de littératures étrangères est le postulat d'un goût national.

Chez Marmontel, le goût est présenté comme « une faculté naturelle, perfectible mais altérable » et « ne laisse pas d'avoir ses principes d'analogie, ses moyens d'assimilation[23] ». Deux implications se rattachent à l'idée même de littérature : d'une part le goût est relatif aux nations et aux cultures ; d'autre part il est l'objet d'échanges entre les nations, permettant d'agir sur les normes esthétiques et de les faire évoluer.

Chez Friedrich Schlegel, les termes de « poésie » (« *Poesie* ») et de « littérature » (« *Literatur* ») coexistent avec des sens différents. Dès la première page de son *Entretien sur la poésie*, publié dans l'*Athenäum*, la revue des romantiques allemands, il ramène la notion à l'humain dans ce qu'il a de plus individuel : « de même cependant que chaque homme a sa propre nature […], de même chacun porte en soi sa propre poésie ». La littérature ne peut être au contraire l'objet que d'une vue plus générale et plus systématique (« une vue systématique de l'ensemble ») : celle qu'il se propose de donner justement dans ses cours. Car le concept de littérature enferme « la quintessence de la vie intellectuelle d'une nation[24] ».

Le cours de littérature tel que le pratiquent les frères Schlegel reste cependant une entreprise relativement isolée, qui ne correspond par exemple pas à celle de Coleridge. Henry Crabb Robinson considère pourtant Coleridge comme un esprit bien plus allemand qu'anglais : « Il n'y a aucune doute que l'esprit de Coleridge est bien plus allemand qu'anglais[25] ». Coleridge lui-même, dans ses leçons sur Shakespeare, a été accusé d'avoir plagié le *Cours de littérature dramatique* d'August Wilhelm Schlegel, quelles que fussent ses dénégations (il a par exemple évoqué, de façon assez amusante, « la coïncidence entre mes leçons et celles de Schlegel »[26], dans une lettre à Briton du 28 février 1819). Mais malgré cette influence du romantisme allemand, l'approche qu'il développe demeure beaucoup plus traditionnelle : ses leçons sur Shakespeare sont une monographie, qui relève bien plus de l'histoire de la littérature que de l'histoire littéraire – pour reprendre à nouveau la terminologie d'Austin Warren et de René Wellek. Non seulement le texte littéraire n'est pas mis en relation avec le contexte historique et culturel, mais il est souvent le prétexte à un discours abstrait sur le sujet général illustré par l'œuvre. C'est du reste la remarque que formule Henry Crabb Robinson, dans une lettre à Mme Clarkson du 13 décembre 1811. Il lui reproche plus précisément d'oublier complètement le *Roméo et Juliette* de Shakespeare pour développer des digressions assez générales et abstraites sur les relations

entre amour et religion. Enfin et surtout, la perspective de Coleridge n'est pas définie par la notion de littérature. Le début de son cours l'illustre, puisqu'il prend la forme d'un développement sur la « poésie » (« Définition de la poésie ») qu'il oppose non à la prose mais à la science, et qu'il définit par la transmission d'un plaisir immédiat :

> « La Poésie n'est pas l'antithèse propre à la prose, mais à la science. La poésie est opposée à la science, et la prose au mètre. L'objet propre et immédiat de la science est l'acquisition, ou la communication, de la vérité ; l'objet propre et immédiat de la poésie est la communication du plaisir immédiat[27]. »

Et comme l'indique le titre d'une des sections : le cours aborde « Shakespeare en tant que poète en général ».

Le « cours de littérature » est un genre qui connaît une expansion particulière à cette époque. Certes, le plus illustre, celui de Laharpe, s'en tient à la succession des œuvres et ne peut tirer de la relation entre littérature et société le lien entre littératures et identités nationales. Mais en dégageant une vision moderne de l'objet littéraire, le cours romantique, plus que l'essai ou *a fortiori* le fragment des romantiques allemands, était susceptible de rendre compte de la notion de littérature qui, rapportée à la diversité des conditions culturelles, ne pouvait être que comparée. Le cours de Nodier conduit le genre à son point de paradoxe. En ramenant l'œuvre à la vie sociale, il la tire du cadre trop restreint de l'école et, se proposant de conduire son auditeur « au-delà des barrières de l'école[28] », déclare finalement sa propre inanité.

Emergence de la littérature comparée et des sciences comparées

Ces voies nouvelles de la critique ont pu préparer l'apparition de ce qui est devenu une discipline nouvelle et une nouvelle façon d'aborder la littérature. Sans doute y a-t-il quelque chose d'arbitraire à chercher l'acte de naissance d'une discipline dont les fondements sont liés à ce nouveau rapport à la littérature introduit par la critique romantique. On a pu montrer l'origine de la démarche critique chez les Idéologues. Fernand Baldensperger lui-même, dans le tout premier article de la *Revue de Littérature Comparée*, en 1921, dans lequel il propose quelques réflexions sur la discipline, note qu'en septembre 1749, le *Journal des Savants*

considère que la méthode de la comparaison littéraire « procure de grands avantages » et que Garat évoque, dans le *Mercure de France* de février 1780, une « étude comparée des écrivains dont s'honorent les nations qui ont une littérature » comme une voie d'avenir ; et il oppose au dédain de Laharpe et Marmontel pour la « comparaison » l'usage fécond qu'en ont fait Mme de Staël et Benjamin Constant.

Soulignant la richesse de cet usage de la comparaison dans les toutes premières années du XIXe siècle, il mentionne la *Mythologie comparée avec l'histoire* de l'abbé Tressan, en 1802, l'*Histoire comparée des systèmes de philosophie* de Degérando en 1804, l'*Erotique comparée* de Villers en 1806, le *Cours de peinture et de littérature comparées* de Sobry en 1810 ; enfin et surtout, les deux cours qui ont été fondateurs : les *Cours de Littérature comparée* de François J. M. Noël et Guislain de Laplace, en 1804, avec une réédition en 1816 ; et le *Tableau de la littérature française du XVIIIe siècle* de Villemain, en 1827 et 1828, que la préface présente comme une « étude de littérature comparée », et qui recherche les sources anglaises de la littérature française ; leçons où Goethe, à Weimar, voyait un avenir pour l'entente des peuples, ainsi qu'il l'a écrit dans son journal et sa correspondance[29]. Dans une lettre du 16 mai 1828, Goethe écrit en effet à Carl Jügel qu'il avait été intéressé par le commentaire du cours de Villemain publié dans le vingt-sixième numéro du journal *Le Globe*, diffusé alors par sténographie, et qu'il souhaitait en recevoir une copie. Et après l'avoir lu, il en fait compliment à Sulpiz Boisserée dans une lettre du 3 octobre 1830[30].

Mais derrière ces origines, l'usage consiste à voir en 1830 une émergence, non seulement liée à l'élection de Fauriel à la chaire de « Littérature étrangère » de la Sorbonne, mais apparue, quelques mois plus tôt, le 12 mars à l'Athénée de Marseille, à l'occasion du discours inaugural donné à son cours par Jean-Jacques Ampère, fils du physicien André-Marie Ampère, qui a donné son nom à l'unité de mesure du courant électrique. Cet événement est retenu comme une date fondatrice par Fernand Baldensperger ; lui-même reprenait Sainte-Beuve, dans un article de la *Revue des Deux-Mondes* de 1868[31].

Dans ce discours, Ampère forme l'idéal d'une « histoire comparative des arts et de la littérature chez tous les peuples », d'où naîtrait « la philosophie de la littérature et des arts ». Il pose la nécessité scientifique d'une telle « étude comparative sans laquelle l'histoire littéraire n'est pas complète ».

Deux ans plus tard, il déclare à la Sorbonne : « Nous la ferons, Messieurs, cette étude comparative sans laquelle l'histoire littéraire n'est pas complète » – et il en pose la nécessité scientifique. L'année suivante, dans l'avant-propos de *Littérature et voyages*, il estime que ses travaux relèvent de l'histoire des littératures comparées[32]. Et plus tard encore, en 1834, il déclare au Collège de France : « Ce que j'ai résolu d'exposer devant vous, c'est l'histoire de la littérature française comparée aux autres littératures[33] ».

L'idée d'une littérature comparée, cela est connu, n'a fait qu'accompagner l'émergence d'une série de sciences comparatives, dans une inflexion générale du rapport au savoir qui a fait voir dans la comparaison l'élargissement nécessaire à l'objectivité scientifique. Roger Bauer estime « que la formule "littérature comparée" a été calquée, au départ, sur celle d'"anatomie comparée", science que Cuvier venait de concevoir ». Dans sa longue étude intitulée « Le nom et la nature de la littérature comparée », René Wellek avait bien trouvé la référence d'un ouvrage plus ancien, datant de 1765, intitulé *Anatomie comparée des animaux sauvages* (*A Comparative Anatomy of Brute Animals*[34]), mais l'idée d'une science nouvelle n'intervient qu'à partir de Cuvier. Or celui-ci « a vu dans la "comparaison" le procédé privilégié permettant de "classer", de mettre en ordre les "phénomènes" et les "êtres" peuplant ou composant l'univers[35]. » On a pu s'arrêter sur les présupposés de cette anatomie comparée. Ainsi, Roger Bauer compare les deux éditions de l'ouvrage de Cuvier *Le Règne animal distribué d'après son organisation*, celle de 1816 et celle de 1829. Dans la première, Cuvier considère que l'étude de l'anatomie comparée doit englober celle « des lois de l'organisation des animaux et des modifications que cette organisation éprouve dans les différentes espèces ». Dans la seconde, il montre, de manière plus fondamentale, l'intérêt de la comparaison, considérée comme le « procédé le plus fécond », consistant à « observer successivement le même corps dans les différentes positions où la nature le place, ou à comparer les différents corps jusqu'à ce que l'on ait reconnu des rapports constants entre leurs structures et les phénomènes qu'ils manifestent » ; un tel procédé et une telle méthode permettent d'« établir de certaines lois qui règlent ces rapports et qui s'emploient comme celles qui ont été déterminées par les sciences en général[36] ». De fait, Roger Bauer a pu montrer comment les

sciences comparatives, et en particulier l'anatomie comparée, ont pu influencer les pratiques de l'analyse littéraire[37]. Et plus généralement, la comparaison apparaît comme un fondement de la méthode scientifique.

L'idée d'une généralisation était donc le sens de la méthode comparative, et le même argument a fondé la littérature comparée. Mais d'autres sciences comparatives ont vu le jour avec le même projet : Blainville avait imaginé la physiologie comparée (1833), Coste l'embryologie comparée (1837[38]). Et de fait, Ampère lui-même, dans son discours à l'Athénée de Marseille, fait le lien entre la discipline qu'il appelle de ses vœux et les sciences naturelles : « Il faut établir ici, comme en botanique et en zoologie, parmi les objets que l'on classe, non les divisions arbitraires, mais des séries et des familles naturelles[39] ».

Littérature comparée et littérature mondiale

Par ailleurs, l'émergence de la littérature comparée a coïncidé avec celle de la « littérature mondiale » (« *Weltliteratur* ») dont Goethe avait exprimé l'idéal. Certes, Goethe n'est pas vraiment l'inventeur de la notion, et déjà Posnett, dans le tout premier ouvrage sur la littérature comparée, qu'il fait paraître en 1886[40], note que son origine remonte à Herder, dans *Voix des peuples dans les chansons*. Mais c'est Goethe qui a élaboré la notion et lui a donné son impact, sans doute aussi parce qu'il l'a définie en une période qui, du fait de l'invention de la littérature comparée, pouvait lui donner un écho. Le texte qui sert de référence est l'entretien avec Eckermann, à la date du 31 janvier 1827, dont on retient généralement cette phrase restée fameuse : « Le mot de littérature nationale ne signifie pas grand-chose aujourd'hui ; nous allons vers une époque de littérature mondiale, et chacun doit s'employer à hâter l'avènement de cette époque ». Ce que Goethe entend par *Weltliteratur* est en réalité différent de la littérature comparée : la littérature mondiale concerne bien la circulation des littératures à travers les nations ; cependant elle ne consiste pas à s'intéresser à ces opérations de déplacements, mais à envisager l'ensemble des grandes œuvres de toutes les littératures comme une sorte de patrimoine mondial de l'humanité. Les grandes œuvres peuvent appartenir à l'ensemble de l'humanité par le biais des traductions, et constituer un patrimoine culturel qui dépasserait les nations. Ce mouvement est lié à l'avancée rapide dans un monde des temps

modernes qui, ainsi que le commente Gerald Gillespie, « viendrait naturellement partager les trésors littéraires de la plus large provenance[41] ». De même que la littérature comparée rejoignait d'autres sciences comparatives, la « littérature mondiale » naissait en même temps que d'autres notions participant de ce même idéal universaliste : la notion de *Weltanschauung* (vision du monde) chez Kant, de *Weltbild* (image du monde), de *Weltgeschichte* (« histoire du monde ») chez Herder, de *Weltseele* (« âme du monde ») chez Schelling ; toutes expressions de cet idéalisme holiste[42].

Hendrik Birus remarque qu'un tel idéal est allé jusqu'à imprégner le *Manifeste communiste*, où Marx affirme : « des nombreuses littératures nationales et locales s'élève là une littérature mondiale[43] ». Mais Hendrik Birus constate surtout la « co-émergence » d'une « idée », celle de littérature mondiale, et d'une « discipline », la littérature comparée, autour de 1827. Et il n'y a, selon lui, aucune « coïncidence historique » dans l'apparition simultanée de la discipline et de ce qui forme son objet, sa matière.

Le lien, il le voit essentiellement dans les relations entre Goethe et Ampère. Sans doute le journal *Le Globe*, fondé en 1826, et dont le nom était significatif, a-t-il joué un rôle important de médiation entre les deux auteurs et de maturation de cette pensée d'une littérature mondiale. La même année, le 20 septembre, Goethe rapporte à Reinhard que le journal lui a fait découvrir Cuvier et a stimulé sa curiosité pour l'observation de la nature. Mais surtout, la recension qu'Ampère y a publiée, le 29 avril et le 20 mai, sur les œuvres dramatiques de Goethe, qui venaient de connaître une édition en français chez l'éditeur Ladvocat, a à ce point séduit Goethe qu'il l'a traduite, comme il en fait état dans son journal (31 mai-6 août) et qu'il l'a en partie publiée dans *Sur l'art et l'antiquité*. Dans l'autre sens, *Le Globe* accorde une place importante à Goethe et, lorsque Goethe s'écrie, à l'occasion d'une adaptation française de *Torquato Tasso* : « je suis persuadé qu'une littérature mondiale générale émerge », *Le Globe*, dans sa livraison du 1er novembre, rapporte ses propos, en ramenant l'idée à celle d'une « littérature occidentale ou européenne ». Et Goethe, à cette lecture, reprend l'idée dans *Sur l'art et l'antiquité*, en exprimant l'espoir que les conditions facilitées de communication permettront, « aussi vite que possible », « une littérature mondiale[44] ».

Si Fernand Baldensperger considère, en 1921, qu'Ampère a joué un rôle fondateur dans la formalisation de l'invention de la discipline, il reprend lui-même l'idée à Sainte-Beuve, auquel il rend hommage au début de son article. En 1868 déjà, Sainte-Beuve avait en effet consacré une étude à Ampère et avait considéré à son propos que cette « branche d'études qui est comprise sous le nom de littérature comparée ne date en France que du commencement de ce siècle[45] ». Baldensperger commente ce texte en observant que Sainte-Beuve « employa l'expression raccourcie de *littérature comparée* […] pour désigner la recherche des "vivants rapports" qui unissent les diverses littératures », et en tire la conclusion que Sainte-Beuve « posait ainsi d'une manière satisfaisante et le mot et la chose[46]. » La discipline est ainsi nommée et reçoit une première définition, reprise à son compte par Baldensperger.

La littérature comparée au fil de son histoire

Daniel Madelénat débute un article intitulé « Comment écrire l'histoire de la littérature comparée ? » en déplorant que « l'historiographie se *replie* sur des champs restreints, spécialisés, voire sur des monographies que les années soixante eussent toisées de haut ». Sans doute une telle approche de l'historiographie fait-elle perdre de vue les lignes de force. Et Daniel Madelénat rend hommage aux pratiques comparatistes : « un esprit de synthèse universaliste, attaché aux structures et aux forces collectives, l'emporte chez eux sur l'analyse pointilliste ». Cette pente néanmoins peut conduire à l'excès inverse et présenter le travers du schématisme, voire de l'inexactitude.

Son article figure dans un numéro spécial de la *Revue de Littérature Comparée*, dirigé par Pierre Brunel et Jean-Marc Moura, et prenant la forme d'une série de monographies consacrées aux comparatistes français. Cette manière d'appréhender l'histoire de la littérature comparée « accuse les différences et les discontinuités, au lieu de les engluer dans le tissu conjonctif d'une narration générale[47] » mais, même si elle se limite volontairement au domaine français, elle permet d'en reconstituer quelques lignes de force.

De Fauriel à Baldensperger

Fauriel marque sans doute le début de la littérature comparée en tant qu'institution en France, du fait de la chaire de « Littérature étrangère » qu'il a occupée en Sorbonne, de 1830 jusqu'à sa mort en 1844, et qui représentait une reconnaissance de cette approche nouvelle de la littérature. Comme l'a remarqué Michel Espagne[48], l'œuvre antérieure de Fauriel a sans doute été au moins aussi importante que son activité comme professeur. Elle ramène aux commencements intellectuels de la discipline, chez les Idéologues, avec ses contributions à la *Décade philosophique*, en particulier la recension qu'il propose de l'ouvrage de Mme de Staël *De la littérature* (1800), qui était lui-même un premier programme comparatiste[49]. La contribution critique qui l'a cependant fait connaître a été sa traduction de *La Parthénéide* du poète danois Baggesen, publiée chez Treuttel et Würtz en 1810. C'est sa préface qui a suscité le débat dans la critique du temps car elle présentait un nouveau modèle littéraire, et par ailleurs esquissait une démarche comparatiste. Bien plus tard, en 1845, Sainte-Beuve lui rend hommage pour cet apport, qu'il met en relation avec les traductions ultérieures, par Fauriel de nouveau, des tragédies de Manzoni. Sainte-Beuve remarque que Baggesen avait composé son poème en allemand « et avait su heureusement lutter en cette langue étrangère avec la *Louise* de Voss, avec l'*Hermann et Dorothée* de Goethe[50] »; deux œuvres qui, en leur temps, avaient été présentées comme de nouveaux modèles littéraires, la première par Mme de Staël dans *De l'Allemagne* (1813), la seconde dans un essai de Wilhelm von Humboldt, publié en français en 1799, et consacré au texte de Goethe (*Sur l'Hermann et Dorothée de M. Goethe*).

Dans l'article qu'elle lui consacre, Claude de Grève développe son analyse sur deux travaux importants de Fauriel : les *Chants populaires de la Grèce* qu'il a rassemblés et publiés en traduction française, accompagnés de notes, publiés en deux volumes en 1824 et 1825 ; et par ailleurs l'œuvre principale qui a suivi son élection à la Sorbonne, son cours sur l'*Histoire de la poésie provençale*, dispensé en 1831 et 1832, objet de plusieurs éditions. Fauriel reprenait ce sujet de la poésie provençale à tous ceux – Villers, les Schlegel, Tieck, Sismondi – qui, se faisant les défenseurs du relativisme esthétique, prônaient une nouvelle critique. Jules Mohl, qui a édité le cours de Fauriel après sa mort, cite, pour définir le projet critique de Fauriel, une

phrase de son discours inaugural à la Sorbonne : « Essayer de lier et de coordonner dans un seul et même ensemble les faits les plus saillants des littératures étrangères, de manière à en former une ébauche d'histoire générale de la littérature[51] ». Il s'agissait bien d'un idéal critique comparatiste, qui inscrivait la littérature comparée dans la perspective de l'histoire littéraire.

C'est Frédéric Ozanam qui succéda à Fauriel sur la chaire de Littérature étrangère de la Sorbonne, en 1844. Après son agrégation, il choisit de devenir le suppléant de Fauriel, en 1840 à la Sorbonne, plutôt que de succéder, à Lyon, à Quinet qui venait d'être élu au Collège de France. À son arrivée à Paris, Ozanam est accueilli par Jean-Jacques Ampère. En 1845, il rend hommage à son maître et prédécesseur, et résume leur programme scientifique commun : former une « histoire comparée de toutes les littératures[52] ». Il partage aussi avec lui, ainsi que le remarque Pierre Brunel, une aspiration à l'universalité qui le pousse, derrière l'étude de la littérature, à aborder l'histoire, et, derrière celle-ci, l'histoire des religions, avec le grand projet d'une étude de la « religion primitive[53] ». Il poursuit cette voie dans son *Essai sur le bouddhisme* et aborde plus généralement l'histoire des littératures en relation avec les mythologies, comme dans son essai *Des Niebelungen et de la poésie épique*. L'épopée, pour cette raison, a sa faveur, et son autre grand centre d'intérêt est représenté par Dante, auquel il consacre une autre étude, intitulée *Dante et la philosophie catholique*. Comme dans la conception de la critique issue des romantiques allemands, il aborde les littératures en les éclairant par les formes de la civilisation, telle que celle-ci est déterminée par la religion. C'est la démarche de *La Civilisation chrétienne chez les Francs*, des *Germains avant le christianisme* ou de *La Civilisation au v^e^ siècle*, dont il n'a écrit que les cinq premiers chapitres. Mort prématurément à 40 ans, il laisse de nombreuses études inachevées, raison pour laquelle, sans doute, il est demeuré dans une certaine ombre.

Xavier Marmier présente pour sa part un visage et un parcours bien différents. S'il a également enseigné la « Littérature étrangère », durant un an à la Faculté des Lettres de Rennes, il a été essentiellement un voyageur. Autodidacte, introduit très jeune dans le cercle de Vigny et de Nodier, il apprit l'allemand au cours de ses voyages, entre 1826 et 1836, visita ensuite, au cours des quatre années suivantes, l'Europe du nord – la Norvège, la Finlande, la Laponie, la Suède, le Danemark ; puis il voyagea

en Pologne et en Russie et, après 1848, en Amérique. Il est l'auteur d'une œuvre de fiction aujourd'hui oubliée, mais surtout de traductions de diverses langues : de l'allemand, il a en particulier traduit *Werther* de Goethe et *Don Carlos* de Schiller ; de l'anglais, *Enoch Arden* de Tennyson ; du russe, Pouchkine, Lermontov, Tourgueniev, Gogol ; mais aussi de nombreux textes des langues scandinaves. Il a dirigé la *Revue germanique* et proposé, en 1839, une nouvelle édition, qu'il a préfacée, du *De l'Allemagne* de Mme de Staël. Trois ans après la mort de Goethe, en 1835, il a fait paraître des *Études sur Goethe*, rendant hommage au *Faust* qui avait été si mal compris par Mme de Staël et Benjamin Constant. Dans sa leçon inaugurale à l'université de Rennes, en 1839, il exprime lui aussi une vision très historique de sa critique comparatiste : « l'histoire littéraire d'une époque, d'un pays, est liée à celle d'une époque antérieure[54] ».

Dans l'histoire de l'institution française, un tournant intervient en 1896, date de l'élection de Joseph Texte à la toute première chaire de « Littératures comparées », à l'université de Lyon. Il avait publié, l'année précédente, une thèse de doctorat sur *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, où il envisageait non seulement les relations littéraires entre la France et l'Angleterre au XVIII^e^ siècle, mais développait cette notion, importante pour penser la littérature comparée, de « cosmopolitisme littéraire » : « Le cosmopolitisme a essayé, en ce siècle, de remplir sa fonction : il a voulu embrasser "la littérature du monde[55]" ». Il était significatif d'associer le cosmopolitisme à la notion goethéenne de « littérature mondiale ». Il fait par ailleurs de l'« esprit international » la condition pour s'occuper d'« histoire littéraire » : cette idée est développée dans ses *Études de littérature européenne*, et, reprenant la formule de Mme de Staël, il fixe comme but à l'historien de la littérature d'avoir « l'esprit européen[56] ». Son idéal critique est donc aussi défini par l'idée d'une Europe littéraire et une démarche d'histoire littéraire.

La mort de Texte à 35 ans a interrompu sa carrière et son œuvre de manière précoce. Mais cette double idée d'une Europe littéraire et d'une approche comparatiste enracinée dans l'histoire littéraire est reprise par Fernand Baldensperger qui lui a succédé sur la chaire de « Littératures comparées » à l'université de Lyon en 1902, a inauguré celle de Strasbourg en 1919, puis a occupé, à partir de 1925, celle de la Sorbonne, créée en 1910. Ce moment marque un tournant dans l'histoire de la discipline en France, que Baldensperger a marquée de son empreinte, en même temps

que son disciple Paul Hazard, avec lequel il a fondé la *Revue de Littérature Comparée* en 1921. C'était doter d'un organe la discipline nouvellement reconnue comme telle à l'Université, et Fernand Baldenperger allait inaugurer cette entreprise par ce qui est demeuré un des textes fondateurs de la discipline en France, son article « La Littérature comparée. Le mot et la chose », qui était à la fois un bilan de la genèse de la discipline, et un programme pour celle-ci.

Premier bilan sur la littérature comparée

Un certain nombre de travaux se sont efforcés de rassembler quelques-uns des « textes fondateurs » de la discipline. Déjà, l'étude développée de René Wellek sur « le nom et la nature de la littérature comparée », représentait, en 1970, un vaste tour d'horizon des premières réflexions sur la discipline, et l'auteur, dans sa recherche du début du comparatisme littéraire, envisageait même des origines très précoces. Mais des anthologies ont pu permettre de rassembler quelques-uns de ces textes. L'ouvrage d'Armando Gnisci et Franca Sinopoli, *Letteratura Comparata* (premier volume), qui fait précisément figurer cet article de René Wellek, débute, dans la chronologie, avec l'introduction que Joseph Texte propose à l'ouvrage de Louis-Paul Betz sur *La Littérature comparée* (1900[57]). Dans sa propre préface, Betz définissait sa branche d'activité comme « l'histoire comparée des littératures », formule que reprend Joseph Texte dans son introduction[58]. Celui-ci y montre que si les approches comparatistes sont nées de l'étude des relations des littératures modernes avec les sources gréco-latines, leur champ d'étude s'est élargi aux littératures modernes, et doit développer cette direction. L'ouvrage de Betz était en réalité la version développée d'une bibliographie publiée dans la *Revue de Philologie française et de littérature* deux ans plus tôt. La bibliographie constituée par Betz rassemblait les travaux sur les littératures européennes qui suivaient des lignes comparatistes, à travers des rubriques telles que « Shakespeare en France », ou « Dante et la littérature allemande », ou encore « Les rapports littéraires de l'Angleterre et de l'Allemagne ».

Une seconde anthologie des premiers textes sur la littérature comparée a été entreprise par Eduardo Coutinho et Tania Franco Carvalhal, en 1994, et est sous-titrée *Textes fondateurs*[59]. Or, leur point de départ est l'ouvrage de Hutcheson Macaulay Posnett intitulé *Comparative Literature* qui, en 1886,

était le premier ouvrage sur la discipline. Par ailleurs, l'article de Fernand Baldensperger de 1921, « Littérature comparée. Le mot et la chose », qui figure dans ces deux anthologies, constitue non seulement une des premières réflexions sur la discipline, mais aussi un premier regard en arrière pour dresser un état des lieux dans lequel l'ouvrage de Posnett tient une place fondatrice. Cette période des années 1920 connaît un développement important de la discipline, en relation avec l'histoire littéraire et l'idée d'une Europe littéraire, et le lien avec le tout début du siècle, le moment où Texte préface l'ouvrage de Betz, est souvent clair. Ainsi, T. S. Eliot imagine, dans ses *Notes pour une définition de la culture* (*Notes towards the Definition of Culture*) qu'Ezra Pound aurait pu devenir professeur de littérature comparée, s'il « s'était arrêté chez [lui] », et Pound lui-même faisait remonter son « examen de la littérature comparée européenne à 1901 à peu près[60]. »

Par comparaison, une anthologie comme celle de David Damrosh, Natalie Melas et Mbongiseni Buthelezi[61], qui prend son point de départ bien plus tôt, avec le texte de Herder comparant, en 1797, la poésie des peuples de l'Antiquité et des temps modernes, ne fait figurer ni le texte de Joseph Texte, ni celui de Fernand Baldensperger.

S'il n'était le premier effort de théorisation, le long article par lequel Baldensperger inaugurait la *Revue de Littérature Comparée* représentait donc un premier bilan. Il y présente d'une part la diffusion d'idées sur un idéal comparatiste, d'autre part les deux principales expériences de théorisation qui l'ont précédé : l'ouvrage de Posnett et le Congrès d'histoire comparée des littératures, présidé par Brunetière, qui formait la 6e section des Congrès de l'Exposition universelle de 1900.

Parmi les idées diffuses ou les pratiques critiques qui, dans les dernières années du XIXe siècle, ont préparé l'institutionnalisation de la discipline, il cite le *Cours de littérature comparée* de Delatouche, publié en 1859 ; une remarque de Zola à son ami Baille, dans une lettre du 18 juillet 1861, dans laquelle il évoque une « histoire comparée des littératures » ; la leçon d'ouverture, à Genève, d'Ed. Roche, intitulée « De la littérature comparée » ; la première des *Études de littérature européenne* de Joseph Texte, intitulée « De l'histoire comparée des littératures », dans laquelle il parle de « critique » ou de « méthode comparative » ; Gaston Paris, président d'honneur du Congrès d'histoire comparée des littératures en 1900, qui montre cinq ans plus tôt que le fabliau, genre français par

excellence, prend ses racines en Asie, probablement en Inde, et nous est parvenu par Byzance ; l'*Histoire des littératures comparées* de Frédéric Loliée, publiée en 1903 ; la bibliographie de Louis-Paul Betz, intitulée *Littérature comparée*, que Baldensperger a fait rééditer en 1904 ; enfin il évoque les programmes d'enseignement, où l'enseignement comparatif des littératures figure sous les deux étiquettes de « Littératures modernes comparées » et de « Littérature comparée[62] ». Ses références vont de la formulation d'idées pour la critique à la publication de cours de littérature comparée.

Mais la véritable théorisation, il la voit dans deux textes importants. Le premier, bien sûr, est l'ouvrage de Posnett, *Comparative Literature*, publié en 1886, qui est sans doute le premier ouvrage sur la question. Baldensperger rappelle qu'il est mentionné dans la préface de la *Critique scientifique* d'Emile Hennequin, publiée deux ans plus tard[63]. Il le distingue du développement d'un certain européanisme qui adoucit, selon lui, la rigidité du système de Taine : pour lui, Posnett représente une autre voie, consistant à fonder « sa théorie de la littérature comparée sur les stades successifs que traversent les agglomérations urbaines ». La littérature comparée serait déterminée par un mouvement de nos sociétés consistant à passer progressivement « du clan à la cité, du groupe féodal au groupe national » et à privilégier le groupe social par rapport à « l'appartenance ethnique ». Et dans le système de Posnett, « la littérature comparée est fonction de ces rapports, plus ou moins conscients, entre l'art et les variations sociales[64] ».

Posnett, Brunetière et Baldensperger

L'ouvrage de Posnett a évidemment fait date, et a été réédité en 1902, puis en 1923. L'attention particulière portée ces dernières années à l'identité et l'origine de la discipline a conduit à le réimprimer : l'édition de 1902 a été rééditée en 2013 chez General Books, celle de 1923 l'a été l'année suivante chez BiblioLife. Gerald Gillespie insiste sur son importance pour l'histoire de la discipline et plus généralement dans l'histoire des idées. Il remarque que la première édition, en 1886, qui formait le volume 55 de la « Collection scientifique internationale » (« *International Scientific Series* ») britannique, coïncidait avec la parution de la *Naissance de la tragédie* de Nietzsche, où l'auteur affirmait avoir soulevé « le problème de

la science lui-même ». Plus précisément, Nietzsche posait la question de l'histoire scientifique et des sciences humaines, et estimait que le problème de la science ne pouvant pas être traité dans un discours scientifique, il l'aborderait dans le contexte de l'art. Or, Gerald Gillespie remarque que, depuis ses commencements, la discipline a posé la question de savoir si elle était scientifique : une telle aspiration est suggérée par le titre de l'un des premiers périodiques, qui insiste sur la notion d'« histoire », la revue berlinoise intitulée *Etudes d'histoire littéraire comparée* (*Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*), qui a connu neuf volumes de 1901 à 1909[65]. Bien sûr, ce titre correspond aussi à l'orientation de la discipline en direction de l'histoire littéraire, alors dominante, orientation qui sera confirmée dans le premier ouvrage français sur la discipline, celui de Paul Van Tieghem en 1931[66]. Et de même, le sixième Congrès de la FILLM (Fédération Internationale de Langues et de Littératures Modernes), qui s'est tenu en 1954 à Oxford, portait sur « Science et Littérature ».

C'est dans ce contexte de crise du savoir scientifique et de constitution d'une nouvelle discipline que Posnett, ancien avocat irlandais qui a fini sa carrière comme professeur de Littérature classique et anglaise à l'University College d'Auckland, en Nouvelle Zélande, publie son ouvrage, avec la conscience d'être novateur. Dans un article intitulé « La science de la littérature comparée », publié en 1901, il affirme « avoir, le premier, établi et illustré la méthode et les principes d'une nouvelle science, et avoir été le premier à le faire, non seulement dans l'Empire britannique, mais dans le monde[67] ». Cette prétention de la discipline nouvelle à la science a pu être éclairée aussi à la lumière de la publication, l'année qui a précédé celle de l'ouvrage de Posnett, des *Discours en Amérique* de Matthew Arnold : le second des trois discours d'Arnold s'intitulait « Littérature et science ». Posnett le cite dans sa préface, et déclare rejoindre Arnold dans son souhait que la littérature soit « étudiée plus rationnellement[68] ». Dans la lignée d'Arnold, Posnett débute sa préface par cette déclaration : « Assumer une position intermédiaire entre science et littérature revient peut-être à provoquer l'hostilité des deux grands partis entre lesquels nos penseurs et pédagogues modernes peuvent être répartis[69] ». Il définit ainsi cette science nouvelle qu'il définit par le nom de « littérature comparée » comme l'« application de la science historique à la littérature[70] ».

Composé de cinq livres, son ouvrage semble suivre un élargissement progressif : partant d'une définition de la littérature en introduction, il débute par la « littérature clanique », puis aborde « la Cité Commonwealth », qu'il ouvre ensuite vers la « littérature mondiale » ; mais le cinquième livre revient à l'idée de « littérature nationale ». Le passage du monde à la nation peut étonner, d'autant que Posnett avait abordé la littérature mondiale dans un contexte large, intégrant les époques les plus reculées, accordant des développements à l'Inde et à la Chine. Lui-même explicite le paradoxe, et tâche de l'expliquer : « Pourquoi ne pas passer, pourrait-on demander, de la cité Commonwealth à la nation, et des littératures nationales, atteindre l'universalisme de la littérature mondiale ? » La raison est que, pour lui, la philosophie grecque ancienne, la langue, le droit et la religion de la Rome ancienne ont été la source des nationalités européennes, qu'il considère donc comme le terme de ce parcours ; et cela d'autant plus que, pour se constituer comme unités nationales, les littératures de l'Europe ont emprunté à l'ensemble des littératures mondiales[71]. La littérature mondiale devient donc matière à la constitution des littératures nationales de l'Europe. Ainsi, l'ouvrage de Posnett, par ces deux dernières parties, son ouverture au monde, et son repli sur les nationalités européennes, comprend les deux étapes du développement de la littérature comparée au cours du XX^e^ siècle : une première étape d'eurocentrisme, puis, à l'appel d'Etiemble, à partir de 1963, une ouverture mondiale. En outre, la scientificité que représentait la littérature comparée était liée à son approche historique, consistant à inscrire les productions littéraires dans l'histoire des civilisations.

À côté de celle contenue dans l'ouvrage fondateur de Posnett, l'autre réflexion sur la discipline, Baldensperger la lit chez Brunetière, dans l'exposé dans lequel, lors du Congrès tenu à l'occasion de l'Exposition universelle, il parla « de l'objet et de la méthode, du programme et du champ d'action de la littérature comparée », présentée comme « l'historiographie de la littérature européenne[72] ». De ce côté-là aussi, l'approche historique paraissait associée à la nouvelle discipline.

À côté de ce bilan, Baldensperger lui-même fait ses propositions pour définir quelques grandes orientations de la discipline, et lui aussi va l'orienter vers l'histoire littéraire. Or son point de départ consiste à rejeter la vieille tradition des « parallèles entre des œuvres ou des hommes vaguement analogues et à rapprocher ainsi, grâce à quelques apparences de

similarité ». La littérature comparée n'est donc pas la science des comparaisons : « Il va de soi qu'une littérature comparée ainsi entendue ne mériterait guère de se constituer en méthode indépendante ». De même rejette-t-il la critique qui, dans la lignée de Herder qui s'était intéressé aux littératures populaires comme source d'un art national, avait développé une première littérature comparée, représentée par Friedrich Schlegel, les frères Grimm, ou encore Fauriel : s'il reconnaît des apports incontestables, il juge cette critique un « *folkore* », la caractérise comme « *Stoffgeschichte* » (« histoire des thèmes ») et la condamne à ce titre, considérant que ces travaux sont « plus curieux de la matière que de l'art[73] ».

Il discute par ailleurs l'étiquette de « littérature comparée » et remarque que le *Littré* reconnaît une acception de l'adjectif dans le sens de « comparatif », en prenant précisément pour exemple l'anatomie comparée. Et il considère que « littérature », « dans le raccourci de Sainte-Beuve, doit s'entendre plutôt comme "histoire, description, étude de la littérature" ». À partir de cette étiquette ainsi entendue, il propose deux voies possibles pour la discipline. La première, illustrée par Gaston Paris, concerne l'étude des « *thèmes* sur lesquels vivent les littératures », domaine auquel il fait englober « le folklore et l'étude des mythes ». Ses exemples sont l'origine peut-être bouddhiste de la matrone d'Ephèse, la relation du conte de Barbe-Bleue avec un mythe solaire d'origine aryenne, ou encore le lien entre l'intrigue de Cendrillon et la coutume primitive consistant à confier à la cadette la garde du foyer. Cette « variété de la littérature comparée » est, selon lui, nourrie par l'anthropologie, la mythographie, l'indianisme. La seconde voie porte sur les relations directes entre les littératures, et consiste à explorer leur circulation : « L'autre variété étendait et précisait les interrelations visibles entre les séries nationales des œuvres littéraires ». Elle consiste à aborder les « grands courants » qui traversent « les divers groupes nationaux ». Si cette seconde voie, à laquelle il accorde la préférence, engage la littérature comparée dans l'histoire littéraire, il est frappant de constater que, déjà en 1921, l'approche comparatiste est appréhendée par ces deux orientations que sont l'étude des passages et celle des représentations.

Les épigones de Lanson

Le lansonisme aura accouché de plusieurs grandes figures de comparatistes. À côté de Baldensperger, son aîné de sept ans, Paul Hazard, qui a fondé avec lui la *Revue de Littérature Comparée*, s'est partiellement écarté de la littérature comparée pour des études à caractère plus nettement historique. Il est ainsi passé d'une thèse de doctorat sur *La Révolution française et les lettres italiennes (1789-1815)*, publiée chez Hachette en 1910 – et dédiée à Lanson –, à une démarche plus proche de l'histoire des idées, illustrée par un ouvrage qui est demeuré son chef-d'œuvre, *La Crise de la conscience européenne : 1680-1715*, publié chez Boivin en 1935, et qui a marqué l'histoire de la critique comparatiste. Hazard y étudiait, comme il le précise dans sa préface, « trente-cinq années de la vie intellectuelle de l'Europe, qu'il était impossible de découper dans le temps sans tenir compte des années qui les ont suivies, et plus encore de celles qui les ont précédées ». Il tenait cette période pour une époque charnière et y analysait la chute de l'ordre classique et le passage de la pensée de Bossuet à celle de Voltaire. Un ouvrage posthume, *La Pensée européenne au XVIII^e siècle*, publié chez le même éditeur en 1946, aborde la suite chronologique. Hazard a connu une brillante carrière, avec une élection comme professeur au Collège de France en 1925 et à l'Académie française en 1940.

Sa conception du comparatisme, il l'exprime en particulier dans son discours d'ouverture au Collège de France, en reprenant à Fauriel et à Ozanam l'expression d'« histoire comparée des littératures ». Le rôle de la discipline, selon lui, consiste à « suivre la genèse des œuvres », à « se tenir aux frontières de l'histoire littéraire, pour y surveiller les échanges ; à mesurer, s'il est possible, les modifications que subissent les sentiments, les images, et leur expression, chaque fois qu'il y a passage d'une nationalité à une autre ; suivre les grands courants de pensée » ; et surtout, à « considérer la littérature comme un organisme vivant[74] ». Il reprend ici l'idée romantique de l'organisme esthétique, qui avait formé le socle du relativisme et du comparatisme, et qui suppose bien sûr l'inscription dans une démarche historique, seule susceptible de rendre compte du relativisme esthétique.

Dans l'abondante production critique de Fernand Baldensperger, spécialiste des relations littéraires franco-allemandes, deux travaux émergent : son *Goethe en France*, sous-titré *Essai de littérature comparée*, et publié chez Hachette en 1904 ; et la somme que furent les deux volumes intitulés *Le Mouvement des idées dans l'émigration française*, publiée en

1925 chez Plon-Nourrit. Ce second ouvrage, qui montre, à partir d'une documentation particulièrement érudite, comment l'émigration de la Révolution a permis une connaissance de la littérature et de la philosophie allemandes, et une pénétration de nouveaux modèles littéraires en France, s'inscrit dans cette voie de la littérature comparée qui se rapproche de l'histoire des idées. Baldensperger y est particulièrement proche, dans le rapport à la discipline, du Paul Hazard de *La Crise de la conscience européenne*.

L'autre ouvrage, *Goethe en France*, peut être mis en parallèle avec un autre monument de la critique comparatiste de l'époque, *Schiller et le romantisme français* d'Edmond Eggli[75], moins cité parmi les comparatistes français, sans doute parce qu'il a accompli l'essentiel de sa carrière en Angleterre et que sa reconnaissance institutionnelle n'a pas été comparable. Mais Edmond Eggli a joué un rôle essentiel, d'abord parce qu'il a fait connaître, par l'édition critique qu'il en a donnée en 1927, au titre de sa thèse complémentaire, l'*Érotique comparée* de Villers (1806), connu pour être un des tout premiers essais comparatistes ; ensuite parce que sa première thèse a profondément renouvelé la connaissance des relations franco-allemandes du tournant du XVIII^e^ au XIX^e^ siècle, et a représenté un apport important à la connaissance de la genèse du romantisme français. Eggli était un disciple de Lanson et de Baldensperger. Et sa démarche est symétrique de celle de Baldensperger dans *Goethe en France*.

Ce dernier proposait en effet une étude diachronique de la réception française de Goethe, en montrant les variations, au fil du temps, de l'image de Goethe ; Goethe qui a été d'abord, pour les Français, l'auteur de Werther, qui a connu de si nombreuses traductions, et qui, tardivement, devenait l'auteur de *Faust*, pièce incomprise encore par Mme de Staël et Benjamin Constant, lequel y voyait dans son journal intime « une dérision de l'espèce humaine ». Eggli avait choisi l'autre grand modèle allemand, mais il concentrait l'étude de la réception de Schiller sur l'époque romantique et, par une analyse patiente et fine des discours critiques, des traductions et des imitations, il montrait le paradoxe d'un classique allemand construit en modèle français du mouvement romantique. Le choix des auteurs conditionne aussi celui de la méthode. Car Goethe, auteur bien plus polymorphe, pouvait offrir plusieurs visages, et donner lieu à des interprétations sans doute plus discontinues, permettant à Baldensperger de montrer comment les appropriations successives qui avaient pu être faites

de son œuvre avaient été conditionnées par les transformations de la société et de la littérature française. Dans cette symétrie frappante, un même principe animait les deux travaux : l'assimilation littéraire qui était faite des auteurs était analysée à la lumière de son enracinement dans un contexte culturel.

Formes de l'histoire littéraire

De Fauriel à Paul Hazard, une orientation commune se dégageait ainsi : la littérature comparée émanait de la conscience d'une littérature européenne, et s'enracinait donc dans l'idée d'Europe ; son approche était celle d'une « histoire littéraire comparée ». Si la discipline est née à l'époque romantique d'un relativisme esthétique nécessairement associé à la prise en compte de l'historicité de la littérature, le lansonisme l'a plus nettement infléchie du côté de l'histoire littéraire, voire de l'histoire des idées. Baldensperger et Hazard avaient deux principaux héritiers, Paul Van Tieghem et Jean-Marie Carré, tous deux morts à un an d'intervalle, respectivement en 1959 et en 1958[76] ; Baldensperger, lui aussi est mort en 1958, l'année du Congrès de l'AILC à Chapel Hill, qui allait faire le procès de l'histoire littéraire en littérature comparée.

C'est Jean-Marie Carré qui a succédé à Fernand Baldensperger à la chaire de « Littératures modernes comparées » de la Sorbonne. Et Paul Van Tieghem, son aîné de seize ans, y a enseigné comme chargé de conférences, puis comme professeur de littérature comparée de 1930 à 1946. L'œuvre critique de Paul Van Tieghem fut abondante et importante. Sa première production importante a été *Ossian en France*, publié en deux volumes chez Rieder, en 1917. La même année, il faisait paraître, chez le même éditeur, *« L'Année littéraire » (1754-1790) comme intermédiaire en France des littératures étrangères*. La démarche y était très proche de celle de ses prédécesseurs, en prenant appui sur l'étude d'une revue littéraire pour souligner les médiations et les échanges. Baldensperger faisait de même dans *Le Mouvement des idées dans l'émigration française*, soulignant le rôle séminal des revues d'émigrés pour la pénétration du modèle allemand en France. Mais l'ouvrage le plus important de Paul Van Tieghem a été sans doute *Le Romantisme dans la littérature européenne*, publié chez Albin Michel en 1948.

Enfin, Paul Van Tieghem est l'auteur du premier ouvrage français consacré à la discipline : *La Littérature comparée*, publié chez Armand Colin en 1931, et réédité en 1946. Paul Van Tieghem est conscient du caractère novateur de son entreprise – même s'il oublie l'ouvrage de Posnett : « Il n'existe, à ma connaissance, dans aucune langue, aucun ouvrage qui soit consacré à la théorie et aux méthodes de la littérature comparée ». Et si l'on veut résumer, dans son ouvrage, l'exposé de la « théorie » et des « méthodes », on peut la mettre en lumière par deux notions qui se mêlent étroitement : « le jeu des influences reçues ou exercées est un élément essentiel de l'histoire littéraire[77] ». La littérature comparée ainsi conçue s'organisait autour de deux maîtres-mots : « influence » et « histoire littéraire », image qui était très exactement celle que proposait Marius-François Guyard vingt ans plus tard encore, dans son ouvrage du même titre, publié dans la collection « Que sais-je ? » des Presses universitaires de France. L'ouvrage était préfacé par Jean-Marie Carré, qui considérait que les études d'influence formaient la voie la plus féconde de la discipline.

Celui-ci a eu une présence institutionnelle forte, dans une carrière qui a été aussi internationale. À partir de 1935, il a dirigé, à côté de Paul Hazard, la *Revue de Littérature Comparée*, a été président d'honneur de la SFLC dès son inauguration, lors du Congrès de Bordeaux, en 1956, et le premier président de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Il a également enseigné aux universités de Lyon et du Caire, à l'université Stanford. Il était l'élève de Baldensperger, sous la direction duquel il a préparé sa thèse de doctorat, soutenue à Strasbourg en 1920, sur *Goethe en Angleterre. Étude de Littérature comparée*. Le sujet présentait une symétrie frappante par rapport à l'ouvrage de Baldensperger. Dans sa production, deux travaux se distinguent : *Voyageurs et écrivains français en Egypte* (1933) et *Les Écrivains français et le mirage allemand* (1947).

Dans l'ensemble de la production de Jean-Marie Carré, Jean-Marc Moura distingue trois grandes familles de travaux : les « études et biographies d'écrivains français du XIX^e^ siècle », les « études et biographies d'écrivains étrangers », et les « études d'influences, d'images et de voyages ». C'est dans cette troisième catégorie que se rangent ces deux travaux. Dans *Voyageurs et écrivains français en Egypte*, il s'appuie, comme Van Tieghem l'avait fait avec les revues, sur les voyageurs en tant que médiateurs ou passeurs entre deux cultures. Le second, *Les Ecrivains*

français et le mirage allemand, allait devenir, ainsi que le remarque Jean-Marc Moura, « une référence pour les études d'images », et Hugo Dyserinck, l'une des grandes figures de l'imagologie allemande, lui rend hommage comme à l'« un des vieux maîtres de la littérature comparée française ». De nombreux travaux, en France, allaient développer des études d'« images » ou de « mirages » : *Le Mirage russe en France au XVIIIe siècle* d'Albert Lortholary (1951), *La Russie dans la vie intellectuelle française (1839-1856)* de Michel Cadot (1967), ou encore *L'Espagne devant la conscience française XVIIIe siècle* de Daniel-Henri Pageaux (1975).

Mais les fondements de la critique de Jean-Marie Carré n'allaient pas sans soulever des objections, dont la plus importante, formulée par Jean-Marc Moura, était qu'il semblait « croire à une valeur empirique de la littérature, donnée pour capable d'atteindre, mieux que n'importe quel autre discours, la réalité d'un pays étranger[78]. » Car le comparatiste moderne ne lira pas sans quelque étonnement les reproches adressés à Mme de Staël, coupable, dans *De l'Allemagne*, d'avoir proposé une image erronée de l'Allemagne. En 1958, avec la disparition de Jean-Marie Carré et de Fernand Baldensperger, cette longue lignée du comparatisme français, issue de la critique romantique et indissociable de l'histoire littéraire, allait rencontrer un point de rupture : cette même année, le Congrès de l'AILC fait apparaître les divergences avec le comparatisme américain, qui avait été traversé par le structuralisme et qui allait remettre en question la méthode même de l'histoire littéraire.

Premières institutions comparatistes

Le rapport que Haun Saussy rédige sur la littérature pour l'*American Comparative Literature Association*, en 2004, retrace les origines de la littérature comparée. Il trouve des traces de comparatisme jusque dans les tablettes mésopotamiennes, mais voit le vrai point de départ de la littérature comparée dans le XIXe siècle, et plus particulièrement chez trois figures : Mme de Staël, pour son *De l'Allemagne* (1813), le Goethe des années 1820, pour son invention de la *Weltliteratur*, et Hugo Meltzl de Lomnitz – le disciple de Goethe, « tenant de la *Weltliteratur* selon Etiemble[79], dont le nom est resté associé au « *Dekaglottismus* » qu'il prônait pour l'étude des littératures –, pour la création d'une *Revue de Littérature comparée*

(*Zeitschrift für vergleichende Literatur*), créée en 1877, le premier organe comparatiste. Le tout premier article qu'il y a écrit, « La tâche présente de la Littérature comparée », représente un baptême de la discipline et annonce l'institution[80]. Celle-ci répond aux exigences de la philologie, développée au cours du XIXe siècle, et marquée par les traductions des épopées médiévales, les travaux sur la grammaire et la mythologie allemande, de sorte que ce premier âge de la littérature comparée correspond à « un âge de la "philologie nationale[81]." » Le programme de Meltzl de Lomnitz, fondé sur le principe du polyglottisme, était ambitieux, exigeant la maîtrise de dix langues européennes nécessaires, selon lui, aux études littéraires. Ce point de départ était celui d'une « philologie comparée » (« *comparative philology*[82] »). Meltzl de Lomnitz était professeur de philologie allemande dans la Roumanie actuelle, et son grand œuvre fut les *Acta comparationis litterarum universum*. S'il donne un premier programme pour une critique comparatiste, il demeure prudent sur le futur de la littérature comparée qui, selon lui, « n'est en aucun cas une discipline pleinement définie et établie[83] ».

Mais les premiers échos à ce programme comparatiste se sont développés en France et aux Etats-Unis[84]. Or, deux voies semblent s'être d'emblée dégagées, faisant apparaître un contraste entre « l'étude des relations mutuelles de différentes littératures » prôné par Fernand Baldensperger, et une tendance à des perspectives plus globales aux États-Unis. Cette divergence laissait tout de même la place à des schémas communs : ainsi la définition de la discipline, proposée par Charles Mills Gayley et Fred Newton Scott en 1899, comme « théorie générale de l'évolution littéraire[85] ». L'autre problème qu'observe Haun Saussy dans ce premier développement de la discipline est qu'elle manifeste, *a contrario*, l'existence de cette idée récente qu'est la nation. Mais en voulant dépasser l'unité de la nation, elle en érige une plus grande, et constitue l'Europe en nation[86].

Mais le premier véritable organe de la discipline a été créé en fait par Fernand Baldensperger et Paul Hazard, avec la *Revue de Littérature Comparée* qui, depuis 1921, a joué un rôle important pour promouvoir la discipline. Il ne s'agissait bien sûr pas de la première revue comparatiste. Elle avait été précédée par l'éphémère *Journal of Comparative Literature* dans lequel G. E. Woodberry, en 1903, avait fait la liste des tâches offertes à

la discipline. La *Zeitschrift für Vergleichende Geschichte* de Max Koch représentait un autre prédécesseur important[87].

Gerald Gillespie fait la liste des revues comparatistes qui se créent à travers le monde. Après la *Revue de Littérature Comparée* en France, toujours active aujourd'hui, *Orbis Litterarum* voit le jour au Danemark en 1943, et les années d'après guerre connaissent ensuite une multiplication des revues comparatistes : la *Rivista di letterature moderne e comparate* naît en Italie en 1948, *Comparative Literature* aux États-Unis l'année suivante, puis *Yearbook of Comparative and General Literature* en 1952, *Hingaku Bungaku* au Japon en 1958 et, en Inde, *Jadavpur Journal of Comparative Literature* en 1961. Une seconde vague de création de périodiques se développe entre les années 1960 et les années 1980, avec, aux États-Unis, *Comparative Literature Studies* créée en 1962 et *The Comparatist* en 1977, la revue allemande *Arcadia*, née en 1966, puis *Komparatistische Hefte* en 1978, *Tamkang Review* à Taïwan en 1970, *Neohelicon* en Hongrie en 1973, *Canadian Revue of Comparative Literature* au Canada en 1974, tout comme *Synthesis* en Roumanie, *Comparative Criticism* et *New Comparison* au Royaume-Uni, respectivement en 1979 et 1986, *Cowrie* en Chine en 1983 et *Colloquium Helveticum* en Suisse en 1985. Gerald Gillespie remarque que la liste s'est étendue après les années 1980, incluant des revues sud-américaines et africaines. De telles listes se complètent des revues des sociétés savantes, comme *Recherche Littéraire/Literary Research*, la revue de l'Association Internationale de Littérature Comparée, publiée depuis le début des années 1980, alors que l'*ICLA Bulletin*, qui est un document de liaison, paraît dès 1977[88]. On pourrait y ajouter encore les revues électroniques, de création plus récente, comme *CLCWeb* (*Comparative Literature and Culture*), publiée par Purdue University depuis 1999 et dirigée par Steven Tötösy de Zepetnek, ou *Comparatismes en Sorbonne*, créée en 2010 par Jean-Yves Masson dans le Centre de Recherche en Littérature Comparée de l'université Paris-Sorbonne.

Les sociétés savantes

Si la revue est un important moyen de diffusion des acquis d'une discipline, l'institution comparatiste se construit aussi par l'Université et les sociétés savantes, dont la mission était non seulement d'organiser des

recherches collectives, mais de définir la spécificité de l'approche comparatiste par rapport aux autres formes d'étude de la littérature. Leur rôle a été aussi institutionnel, et a consisté à organiser une promotion et une défense de la discipline au sein de l'Université.

Comme pour les revues, c'est surtout le lendemain de la Seconde Guerre mondiale qui a assuré, dans les universités, un développement important à la littérature comparée, envisagée comme un moyen de garantir l'entente entre les peuples. Gerald Gillespie remarque le rôle du tournant du XIX^e^ au XX^e^ siècle dans la création des premières institutions comparatistes, les premières chaires dans le domaine étant créées, en France, à Lyon en 1896, puis à la Sorbonne et à Strasbourg ; aux États-Unis, aux universités Columbia et Harvard, autour de la même époque[89]. La deuxième période du développement institutionnel de la discipline s'est ouverte au lendemain de la Seconde Guerre mondiale : c'est en 1947 qu'a été créé aux États-Unis, ainsi que le rappelle Haun Saussy[90], le premier département de Littérature comparée, à Yale, et René Wellek y a occupé la première chaire.

Dans l'histoire institutionnelle de la discipline, la création de l'AILC (Association Internationale de Littérature comparée/*ICLA–International Comparative Literature Association*), lors de l'Assemblée générale du 28 septembre 1955 à Venise, a constitué un moment important. Il s'agit d'une Association internationale, de droit français, bilingue, recourant à l'anglais et au français. Son objectif, exprimé par ses statuts, est de « développer l'étude de la littérature entreprise d'un point de vue international », objectif qu'elle réalise « par la voie de la coopération internationale ». Elle adhère à la FILLM (Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes), et il est possible d'y adhérer soit directement, soit en étant membre d'une Association nationale qui lui soit affiliée. Enfin, son activité représente essentiellement l'organisation d'un congrès international triennal, ainsi qu'un certain nombre de projets collectifs ponctuels.

À côté de cette Association internationale, des Associations nationales se sont créées dans de nombreux pays. En France, la SFLC (Société Française de Littérature Comparée) a été créée en mars 1956, à l'occasion de son premier congrès à Bordeaux ; en 1973, elle est devenue SFLGC (Société Française de Littérature Générale et Comparée). La SFLGC organise elle aussi des congrès, nationaux et annuels pour leur part – sauf les années où se déroule le congrès triennal de l'AILC. Elle organise aussi des projets de

recherche, parfois ponctuels, mais aussi réguliers : elle a par exemple créé en 2006 une collection intitulée « Poétiques comparatistes », qui publie un volume collectif par an consacré à un aspect méthodologique ou à un domaine de recherche de la discipline. Enfin, la SFLGC est proche des questions d'enseignement de la Littérature comparée à l'Université, assurant une défense de la discipline, organisant chaque année des travaux autour des programmes d'agrégation de Lettres modernes, dans la discipline.

En 2006, à l'occasion de son cinquantenaire, elle a préparé un ouvrage collectif, finalement édité l'année suivante, sur *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, qui réactualisait les perspectives par rapport à un autre ouvrage, qu'elle avait fait paraître sur le même sujet en 1983. Dans l'ouvrage de 2007, Yves Chevrel propose une « Brève histoire de la Société française de Littérature (générale et) comparée (1956-2006) », qui s'accompagne d'une histoire esquissée de la littérature comparée en France[91]. Il y fait apparaître le rôle, pour promouvoir la discipline, de la création de l'agrégation de Lettres modernes en 1959. Le concours prévoit deux épreuves comparatistes, portant d'abord un intitulé général, puis, à partir de la session de 1986, l'étiquette de « Littérature comparée », favorisant sa montée en puissance, surtout depuis 1987.

Enfin, de fondation plus récente – son premier Congrès s'est déroulé à Florence en 2005 –, un réseau européen s'est créé, sous le double nom de REELC (« Réseau Européen d'Études Littéraires Comparée ») et, en anglais, ENCLS (« European Network for Comparative Literary Studies »). Car comme l'AILC, il s'organise autour d'un fonctionnement bilingue, affichant conjointement l'anglais et le français. Mais contrairement aux autres sociétés savantes, il dispose d'une structure juridique plus souple, car il ne s'agit pas d'une Association, dotée d'un bureau et d'un Président, mais d'un réseau bien plus informel, doté d'un Conseil d'administration dirigé par un « Coordonnateur général ». De ce fait, l'adhésion est gratuite et se fait directement sur le site, par simple inscription électronique. La fonction du REELC est, comme l'indique le site, d'offrir un espace pour des dialogues interdisciplinaires sur la culture, la littérature et les études littéraires, de faciliter les échanges d'idées et l'information, dans le monde universitaire, sur l'étude de la littérature générale et comparée et de favoriser les collaborations internationales de recherche comparatiste. Le REELC organise, lui aussi, un congrès international, tous les deux ans, les

années impaires. Sous l'impulsion de Brigitte Le Juez, il s'apprête à être transformé en une association de droit français, la Société Européenne de Littérature Comparée (SELC)/*European Society for Comparative Literature* (*ESCL*).

Les diverses institutions, revues ou sociétés savantes, ont aussi pu travailler de concert afin de proposer des outils pour la recherche, et en même temps de donner de la visibilité aux travaux et publications comparatistes. En 1956, Marcel Bataillon publie dans la *Revue de Littérature Comparée* un rapport qu'il avait présenté à l'Assemblée générale de l'Association internationale de Littérature Comparée, qui s'était tenue à Venise le 28 septembre 1955. Ce rapport porte sur l'idée d'une « bibliographie internationale de littérature comparée », et part du constat de la grande difficulté de réaliser un tel projet dans une perspective comparatiste : « La bibliographie des *littératures nationales* est un domaine où tout est plus clair, plus facile aussi[92] ». Il prend l'exemple des *Notes bibliographiques* établies chaque trimestre par la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, qui peuvent espérer l'exhaustivité, parce qu'elle se fait à l'aide de la Bibliothèque nationale de France qui est une bibliothèque de dépôt légal. Il cite aussi l'exemple comparable du *Repertorio bibliografico della Letteratura italiana* publié à Florence sous la responsabilité d'Umberto Bosco, l'entreprise lancée à Cambridge par la *Modern Humanities Research Association* sous le titre *The Year's Work in Modern Language Studies*, l'*Americain Bibliography* de la *Modern Languages Association* américaine, mais qui sont des bibliographies nationales. Malgré les difficultés qu'il présente, le projet d'une bibliographie comparatiste remonte aux débuts de la *Revue de Littérature Comparée*, dont Marcel Bataillon évoque le travail, présenté, numéro après numéro, à la fin des fascicules, avec le soutien de l'Unesco. L'autre grand exemple est le projet conduit par Fernand Baldensperger et Werner Friederich d'une *Bibliography of Comparative Literature*, publiée par l'université de North Carolina en 1950, projet actualisé et mis à jour par Friederich[93].

Pour prolonger un tel projet bibliographique, Marcel Bataillon envisage la coopération des institutions existantes, le recours aux bibliographies nationales, mais aussi aux Associations nationales de Langue et Littératures modernes affiliées à la FILLM, et la mise en place, par l'AILC et la

FILLM, d'une documentation importante destinée à réaliser une Bibliographie internationale de Littérature comparée.

Conceptions et définitions

L'AILC a joué le rôle de lieu de débats et de discussions, en particulier par les congrès triennaux qu'elle organise et qui portent le plus souvent sur des problématiques touchant aux définitions ou aux concepts de la discipline. Le Congrès de Chapel Hill, en 1958, a fait apparaître le clivage et même le conflit entre « l'école américaine » et « l'école française » de littérature comparée. Dans son essai « La crise de la littérature comparée », publié dans les *Actes* du Congrès, René Wellek reproche à l'école française son enfermement dans l'histoire littéraire et l'absence de méthode qui préside à ses travaux. Jean-Marie Carré, le premier président de l'AILC, et tous ceux dans le sillage duquel il se situait – Paul Van Tieghem et, avant lui, Fernand Baldensperger – formaient ses principales cibles. L'école américaine, pour sa part, proche des idées structuralistes qui se développaient, défendait une approche critique ou théorique plutôt qu'historique, et plaidait pour une interdisciplinarité plus marquée.

Dans ce conflit, la position de René Etiemble, dans son essai *Comparaison n'est pas raison* (1963), est bien connue : il critique à son tour la tradition comparatiste française, enfermée, selon lui, non seulement dans cette pratique dont il condamne l'ethnocentisme, mais aussi, plus généralement dans un eurocentrisme – ou, plus précisément, un euro-américano-centrisme – qui contraint la discipline. Et il appelle à une ouverture plus vaste, considérant que la littérature comparée « est un humanisme » si elle ouvre ses horizons : selon lui, l'ouverture qui renouvellerait la discipline se trouve d'abord en Chine.

Gerald Gillespie montre comment, au fil des Congrès triennaux de l'AILC, ce projet a pu trouver certaines réalisations, et faire évoluer la discipline en regard des inflexions politiques du siècle. Ainsi le cinquième congrès, tenu à Belgrade en 1967, a non seulement favorisé l'expansion du comparatisme des pays d'Europe orientale, mais a fait de la littérature comparée le moyen de rapprocher les pays et de dépasser le rideau de fer qui séparait le bloc est du bloc ouest. En 1976, le huitième congrès, à Budapest, a rendu plus évidente encore la direction qu'Etiemble avait tracée pour le comparatisme, et a permis de « "mondialiser" le discours critique ».

Le quinzième Congrès, à Leyde en 1997, a rassemblé les comparatistes de toutes les régions du monde, maintenant des perspectives très variées, et le suivant, à Prétoria en 2000, refermait le xx^{e} siècle avec le premier congrès de l'AILC tenu en Afrique[94].

Derrière les différences, les clivages ou les divergences, une définition de la discipline semble s'imposer à cette époque, afin d'en unifier les conceptions et de donner naissance à une littérature comparée moderne. C'est celle de Henry Remak, dans *Method and Perspective*, et elle date de 1961 :

> « La littérature comparée est l'étude de la littérature au-delà des confins d'un pays particulier et l'étude des relations entre la littérature d'une part et d'autre part les autres domaines de la connaissance et de la croyance, tels que les arts (par exemple la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique), la philosophie, l'histoire, les sciences sociales, la religion, etc. Bref, c'est la comparaison d'une littérature avec une autre ou d'autres, et la comparaison de la littérature avec d'autres sphères de l'expression humaine[95]. »

Cette définition semble bien inaugurer la littérature comparée moderne : vieille de plus d'un demi-siècle, elle conserve toute sa pertinence aujourd'hui, y compris après les multiples débats récents qui ont porté sur son identité, la crise qu'elle traverse dans notre monde globalisé, son avenir délicat. Car Henry Remak aborde les divers champs de la discipline : la littérature abordée d'un point de vue international, la littérature dans ses rapports avec les autres formes du beau, l'approche interdisciplinaire.

L'histoire en question : critiques et réhabilitation

Le tournant structuraliste a opéré une rupture dans l'histoire de la littérature comparée. Car la « Nouvelle Critique » et sa volonté de tirer le sens d'une œuvre du fonctionnement interne de ses structures venait remettre en question le présupposé du comparatisme tel qu'il s'était en grande partie manifesté jusqu'alors : celui qui éclairait le texte par le contexte, qui concevait l'œuvre comme une émanation d'une culture. Si Baldensperger, disciple de Lanson, a représenté pour Barthes la littérature comparée qui devait être rejetée, celle-ci se développait, aux Etats-Unis en particulier, sous des formes nouvelles, qui tenaient compte des acquis du

structuralisme, soumettant les œuvres à un examen critique, envisageant derrière les œuvres individuelles des perspectives théoriques. Or cette remise en question et ce clivage de la discipline allaient prendre la forme de ce que l'on a appelé la « crise » de la littérature comparée.

La « crise » de Chapel Hill et la réaction de René Wellek

Cette orientation comparatiste, entièrement tournée vers l'histoire littéraire depuis Baldensperger, caractérisant la tradition française, a rencontré un point de rupture lors du deuxième Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée qui s'est tenu à Chapel Hill en 1958. À cette occasion s'est révélé un clivage, manifestant deux conceptions irréconciliables de la discipline, qu'on a désigné sous les étiquettes d'« école française » et d'« école américaine » de la littérature comparée, cette dernière étant influencée par le structuralisme qui se répandait. Ce conflit a trouvé une tribune dans quelques textes qui, souhaitant présenter des réflexions sur la discipline et sur ses orientations récentes, en venaient, sous une forme ou sous une autre, à critiquer la méthode française, éculée depuis la vogue de l'histoire littéraire lansonienne. Ainsi en allait-il de l'article de Henry Remak, « La littérature comparée à la croisée de chemins : diagnostic, thérapie et pronostic », écrit sur un ton mesuré ; mais l'article plus violent et polémique de René Wellek, « La crise de la littérature comparée », allait trouver un écho bien plus important. Il recevait, dans la critique française, deux réponses qui allaient dans son sens : celle de Marcel Bataillon, dans un article publié dans la *Revue de Littérature Comparée*, qui prônait une issue de compromis, et l'essai de René Etiemble d'une bien plus grande diffusion, *Comparaison n'est pas raison*, sous-titré justement *La crise de la littérature comparée*[96].

À la suite du second Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, qui s'était tenu à Chapel Hill en 1958, René Wellek avait écrit un article pour dénoncer la stérilité de l'approche française de la littérature comparée, enracinée dans l'histoire littéraire elle-même limitée à l'étude des sources et influences. Cet article, d'abord publié dans le second volume des *Actes* du Congrès, puis repris en 1963, l'année même de la publication de l'essai d'Etiemble, dans un recueil d'articles intitulé

Concepts of Criticism, a formé le véritable point de départ du débat. Les échos qu'il a reçus et la polémique qu'il a initiée ont été le socle de ce que l'on a donc appelé la « crise » de la littérature comparée. L'idée d'une « crise » de la littérature comparée est évoquée chez René Wellek dans le titre, mais aussi dès la première phrase, où il parle de l'« état de crise permanente » connu par notre monde depuis 1914 : la comparaison avec la guerre est aussi une manière de dénoncer l'ancienneté d'une méthode historique déjà contestée, à cette époque, par Benedetto Croce et Wilhelm Dilthey, qu'il résume à travers trois notions : « factualisme, scientisme, relativisme historique du XIX^e^ siècle ».

Les caractéristiques de cette méthode sont, selon lui, à la fois une compilation érudite d'informations factuelles – historiques – et une absence totale de recul sur les conclusions à en tirer, et sur l'éclairage que ce travail de contextualisation peut apporter pour la compréhension de l'œuvre : il condamne la « croyance ingénue dans l'accumulation des faits, tous les faits, dans l'espoir que ces briques seront utilisées dans la construction d'une grande pyramide de savoir[97] ». Et le risque qu'elle présente, en dehors du fait de ne pas rendre compte du texte littéraire en tant qu'œuvre et d'oublier sa mission de critique, consiste à dissoudre la discipline « dans la psychologie sociale et l'histoire culturelle ». Il prend pour cible emblématique Paul Van Tieghem et, derrière lui, ses « précurseurs et épigones » qui « ont accumulé une énorme masse de parallèles, similarités, et parfois identités, mais se sont rarement demandé ce que ces relations sont supposées montrer[98] ».

Enfin, à l'« école française » de littérature comparée, il oppose l'orientation américaine, qu'il juge plus diversifiée dans ses méthodes, ouverte à l'interdisciplinarité, et appelle à une « réorientation en direction de la théorie et de la critique[99] » : car cette voie est surtout centrée sur la littérature abordée d'un point de vue esthétique, et dont l'étude est envisagée sous les deux formes, soit comme analyse des œuvres, dans une démarche critique donc, soit comme interrogation sur la littérature en tant que phénomène esthétique, selon la perspective théorique. Ainsi critique et théorie, dans un même souci esthétique, s'opposent chez Wellek à l'approche historique qui, plus descriptive, s'en tient aux « faits ».

Échos du débat et positions intermédiaires

C’est dans un esprit de conciliation que Marcel Bataillon répond à René Wellek, dans un article de la *Revue de Littérature Comparée* paru en 1961, dans la rubrique « Études critiques ». Il rend compte du Congrès de Chapel Hill comme d’« une confrontation Europe-Amérique » qui aura surtout pris la forme d’une confrontation « France-Amérique ». Et voici en quels termes il évoque cette « confrontation » :

> « Une conception historique de nos études, élaborée en grande partie chez nous autour des recherches d’influences, était mise en question au nom d’un comparatisme “structuraliste”, orienté vers l’analyse esthétique, et auquel nombre de nos collègues d’Amérique donnent la préférence ».

Lui-même se déclare « un pauvre éclectique » et « avoue sa sympathie pour les deux orientations[100] ». Car il ne se déclare pas scandalisé qu’on juge « insuffisante ou monotone » la pratique française, mais reconnaît l’utilité d’un éclairage historique et, surtout, discerne en réalité deux voies dans le comparatisme, la voie américaine étant fondée sur

> « L’importance des catégories de genres ou de modes expressifs, de modèles structurels ou stylistiques, de thèmes traditionnels ou d’archétypes, bref de tout ce qui relève de l’analyse formelle ou esthétique, et oblige à la comparaison bien plus nécessairement encore que l’élucidation des influences[101]. »

Ces quelques lignes appellent deux remarques. D’une part, cette distinction est une manière d’envisager deux modalités du comparatisme, deux modes de comparaison, l’orientation américaine représentant une réhabilitation de la comparaison au sens strict, laquelle avait été rejetée par l’histoire littéraire française. D’autre part, le vocabulaire employé, plus que chez René Wellek, et plus que dans l’ouvrage de René Etiemble, paru deux ans après l’article de Bataillon, renvoie clairement à une tonalité structuraliste prise par le comparatisme américain. Le même vocabulaire revient à la page suivante, où il sait gré à l’école américaine de rappeler l’attention aux aspects formels par lesquels l’œuvre d’art est « une structure stratifiée de signes et de sens qui se distingue radicalement des démarches mentales de l’auteur au moment où il la composait, et par suite des influences qui ont pu former son esprit ». Plus loin encore, il évoque, à propos de Northrop Frye, « une littérature comparée structurale », illustrée par exemple dans l’analyse de *Lycidas* de Milton, dans laquelle le contexte biographique (la noyade de l’ami du poète, Edward King, qui a été l’occasion de la composition de l’œuvre), compte moins pour éclairer le

texte que « la structure et le symbolisme des élégies funèbres » ; et c'est finalement « le mythe d'Adonis » qui constitue la structure de *Lycidas*. Bataillon conclut en citant Northrop Frye : « C'est la littérature comme arrangement de mots qui forme le contexte premier d'une œuvre d'art littéraire[102]. »

Daniel-Henri Pageaux remarque très justement que la date de parution du texte suivant, *Comparaison n'est pas raison* de René Etiemble, publié en 1963, coïncide parfaitement avec la publication du *Sur Racine* de Barthes[103]. De sorte que le rejet de l'histoire littéraire représentée par le comparatisme français venait à la fois d'une position scientifique interne à la discipline, celle que représentent René Wellek ou René Etiemble, et d'un point de vue extérieur, celui de la « Nouvelle Critique », l'attaque venant à la fois des États-Unis et de France. Car on sait que si Barthes s'en prenait à la critique de Raymond Picard, c'était toute l'histoire littéraire lansonienne qu'il rejetait, et le comparatisme représenté par Fernand Baldensperger, disciple de Lanson, y figurait au premier plan. Derrière Baldensperger était visé l'ensemble de la discipline, tenue pour une pure émanation de l'histoire littéraire. La « mort de l'auteur » induite par les présupposés structuralistes de la « Nouvelle Critique » conduisait à couper l'œuvre de ses sources, à l'aborder comme un système clos sur lui-même, hors de tout contexte historique, réfutant également les partis-pris intentionnalistes. Tous les présupposés critiques de la littérature comparée, issus des héritages romantiques de la discipline, se voyaient ainsi remis en question.

Entre ces deux positions apparemment irréconciliables de la littérature comparée représentées par l'approche historique et l'approche structuraliste, Marcel Bataillon évoque pourtant des exemples de voies médianes, comme celle que représente Claudio Guillén. Le compromis auquel parvenait le comparatiste espagnol consistait en une discussion de « L'esthétique des études d'influence » portant en particulier « sur la notion de "genèse" confrontée à celle de création de l'œuvre d'art[104] ». Or, bien plus tard, en 1985, Claudio Guillén fait paraître un ouvrage de référence sur la littérature comparée, sous le titre *Entre l'un et le divers* (*Entre lo uno y lo diverso* ; titre qui a pu être inspiré par celui de l'essai d'Ernesto Sábato, *Uno y el Universo*, publié en 1945), sous-titré « Introduction à la littérature comparée ». Il y reprend cette opposition entre comparatisme français et comparatisme américain et y insiste, à propos du premier, sur l'enracinement national de sa perspective puisque, selon la conception de

Paul Van Tieghem, la vocation de la littérature comparée était justement d'observer les connexions entre littératures nationales, et de développer ainsi une orientation internationale, en particulier à travers les études d'« influences ». Claudio Guillén, dans son propre manuel, glisse insensiblement du point de vue des relations entre littératures nationales à celui d'un rapport plus théorique à la littérature, en suivant une série de notions qui caractérisaient la littérature selon une gradation : « nationale », « internationale », « générale », « universelle », « *Weltliteratur* », « supranationalité » ; le plan qu'il suivait dans la première partie passait ainsi de la *Weltliteratur*, traitée au chapitre 6, pour aller au chapitre 9 vers la « Littérature générale et théorie de la littérature ». Le chapitre suivant envisageait « trois modèles de supranationalité », et le dernier, intitulé « Taxinomies », achevait l'ouvrage sur les objectifs de la littérature comparée. La seconde partie, centrée sur des questions de méthode, se composait de cinq chapitres, consacrés respectivement aux genres, aux formes, aux thèmes (incluant aussi, bien sûr, les motifs et les *Leitmotive*), enfin les relations littéraires internationales – l'intertextualité, le multilinguisme et la traduction. Cet équilibre – ce va-et-vient entre notions relevant de la littérature comparée dans son approche historique et notions relevant de la littérature générale – illustrait la position intermédiaire que lui reconnaissait, bien plus tôt, Marcel Bataillon.

Contestations de l'histoire littéraire dans le comparatisme français

Ce compromis recherché par Bataillon ne correspond pas à la position exprimée, deux ans plus tard, par Etiemble dans *Comparaison n'est pas raison*. Dans l'introduction, celui-ci expose les conditions dans lesquelles son essai a été conçu, dans le contexte d'un débat non seulement international sur les méthodes et objets de la littérature comparée, mais aussi interne à l'Université française. Le point de départ en a été un article, intitulé « Littérature comparée ou comparaison n'est pas raison[105] », écrit à l'occasion de son élection à la chaire de littératures comparées à la Sorbonne, symboliquement à la succession de Jean-Marie Carré. Il cherchait à y exposer son propre point de vue, entreprenant de répondre à Jean-Marie Carré et à sa conception de la discipline comme « branche de

l'histoire littéraire », exprimée en 1951 dans la préface qu'il avait donnée à l'ouvrage de Marius-François Guyard sur *La Littérature comparée*. Etiemble suivait sur ce point la *Revue de Littérature Comparée* qui, dans un numéro spécial intitulé *Orientations en littérature comparée*, et publié au début de 1953, présentait les différentes conceptions de la discipline, dans divers pays, point de vue d'une diversité d'approches qui était aussi relayé ailleurs par Jacques Voisine[106]. Ce numéro spécial, déjà, plaçait au cœur de la discussion la distinction entre histoire littéraire et critique littéraire.

Or, de manière suggestive, Etiemble replace ce débat interne à l'université française dans un contexte international, marqué par de profondes transformations des universités des pays communistes à l'égard de la littérature comparée. Ainsi, si le stalinisme l'avait tenue pour « science bourgeoise », si Fadeiev, dans la *Pravda*, avait accusé Lukacs de communisme en 1950, la mort de Staline en 1953 avait apporté un profond renouvellement des perspectives, marqué en particulier par l'organisation d'un congrès international sur « La littérature comparée en Europe orientale ». Organisé en octobre 1962 à l'Académie des Sciences de Budapest, celui-ci rassemblait des chercheurs de divers pays du bloc communiste, mais d'ailleurs aussi, en particulier W. A. P. Smit, alors Président de l'AILC. Ce congrès suivait la conférence de Gorki qui s'était tenue en 1960 à Moscou sur le même sujet, ainsi que le troisième Congrès de l'AILC qui, en 1961, avait en particulier analysé certaines questions relatives à la critique comparée marxiste.

Or, dans ce climat d'ouverture qui remettait en contact les deux moitiés de l'Europe, Marius-François Guyard rééditait, en 1958, son ouvrage de 1951 sans y changer une virgule. Et non seulement la littérature comparée y était vue à travers le prisme de l'histoire littéraire et de la notion d'influence, mais l'ouvrage était organisé selon un fil francocentriste bien peu compatible avec l'esprit de la discipline, qui suivait trois rubriques : « Écrivains français à l'étranger », « Écrivains étrangers en France », « Influences entre littératures étrangères[107] ». En 1961 encore, Philippe Van Tieghem, fils de Paul, faisait paraître *Les Influences étrangères sur la littérature française (1550-1880)*, réédité en 1967, qui présentait la même méthodologie.

Au début de la troisième partie de son ouvrage, Etiemble précise que la rédaction de son ouvrage intervient dans le contexte des débats nés non seulement du Congrès de Chapel Hill en 1958, mais aussi du congrès de

Budapest de 1962, dont les *Actes* n'étaient néanmoins pas encore publiés. Et d'emblée, il prend position dans le clivage entre les deux écoles, affirmant même que celui-ci aurait été moins net s'il avait pu participer au Congrès de Chapel Hill[108]. Il envisage ce clivage à travers deux notions qui décrivent les deux orientations, « historicisme et criticisme » et, contre les « *rapports de faits* » qui déterminent la première approche, il exprime son intérêt pour l'étude « des formes, des genres, des invariants » qui sont au cœur de la seconde[109].

Enfin, il reprend à René Wellek une question épineuse, celle de la distinction entre « l'étude de l'histoire des littératures comparées » et « l'étude comparée des littératures ». Dans « La Crise de la littérature comparée », René Wellek avait en effet posé l'équivalence entre l'appellation, qu'il considérait elliptique, de « littérature comparée », et celle d'« étude comparée de la littérature[110] ». Dans *Comparaison n'est pas raison*, l'appellation d'« étude comparée des littératures » est associée à la conception moderne de la littérature comparée, celle qui ne s'en tient pas aux « rapports de faits », mais intègre une réflexion sur la valeur des œuvres.

Le contre-modèle, « l'étude de l'histoire des littératures comparées », renvoie à l'approche purement historique, et l'étiquette fait évidemment penser à l'ouvrage de Frédéric Loliée, *Histoire des littératures comparées*, paru en 1906. L'ouvrage, qui s'ouvrait, en apocryphe, sur une citation d'Ozanam, développait dans sa préface un éloge des civilisations et des échanges entre les peuples qui en ont traversé l'histoire. Loliée y voyait la place d'une approche comparatiste : « cet incessant échange d'idées et de sentiments à travers le temps constitue le plus généreux, comme le plus vivant, des internationalismes[111] ». En enracinant son étude de la littérature dans celle de l'histoire des civilisations, il offrait, dans les années de gloire de l'histoire littéraire, un exemple de critique romantique. Ouvrant son étude par le tout début de l'Antiquité, en abordant successivement l'ensemble des civilisations humaines – d'Egypte, de Chaldée, du Tigre et de l'Euphrate, d'Asie mineure, d'Amérique centrale ou d'Extrême orient –, il proposait un projet d'une ambition monumentale. Surtout, il offrait l'exemple d'une méthode dont Paul Van Tieghem sera l'héritier lointain, consistant à s'ouvrir à une diversité de cultures, abordées néanmoins pour l'essentiel parallèlement, les contacts et passages représentant la marge de l'étude. Ainsi, son chapitre XIV traite successivement l'Arioste et le Tasse,

Shakespeare, Cervantès, Camões, l'âge d'or turc, et le chapitre s'achève sur un retour à la littérature française, qui l'ouvrait.

De l'histoire littéraire comparée à l'histoire comparée des littératures

Quoi qu'il en soit, la référence, sous la plume de René Wellek comme de René Etiemble, à une histoire des littératures comparées était une manière de renvoyer la démarche à un projet et à une méthode résolument historiques, propres aux premières années du XX^e^ siècle. Or, malgré la force du débat, malgré les remises en question venant de chercheurs français comme américains, ainsi que, hors du cercle des comparatistes, des tenants de la « Nouvelle Critique », cette conception d'une littérature comparée conçue comme une variante de l'histoire littéraire est demeurée dominante. Daniel-Henri Pageaux remarque que la discipline, à partir de la réforme Fouchet de 1966, est devenue une discipline obligatoire en France dans les deux premières années de licence à l'Université, sous le nom d'« Histoire littéraire générale », directement repris de l'ouvrage de Paul Van Tieghem publié en 1931, et portait sur « des programmes à la fois littéraires et culturels, assez largement définis, par exemple "Le roman picaresque en Europe" avec des auteurs comme Quevedo, Grimmelshausen, De Foë et Lesage », sans intégrer d'« éléments de poétique ou de réflexion théorique[112]. »

Mais si l'institution n'enregistrait qu'avec retard les apports d'un tel débat critique, celui-ci pouvait conduire à une nouvelle modalité de l'historiographie comparatiste, opérant un glissement de l'histoire littéraire comparée à une « histoire comparée des littératures ». Yves Chevrel consacre à cette notion le chapitre V de son ouvrage[113]. Daniel-Henri Pageaux en fait état également[114] et mentionne un immense projet collectif, intitulé *Histoire comparée des littératures de langues européennes*. Ce projet reprend l'idée d'une approche de la discipline comme « histoire comparée », sous la forme d'une recherche collective ; et György M. Vajda le décrit comme « fruit d'une coopération internationale » et l'inscrit dans une lignée de travaux analogues, qu'il fait remonter à 1846 et à l'essai de Theodor Mundt, *Histoire littéraire générale* (*Allgemeine Literaturgeschichte*[115]) ; mais l'approche en est évidemment totalement

différente. Il fut approuvé par l'AILC à l'occasion de son V^e^ Congrès, organisé à Belgrade en août 1967 ; placé au départ sous la responsabilité de Jacques Voisine et encadré par un Comité de coordination, il devait donner lieu, dans le projet initial, à la publication de quatre importants volumes, mais en a produit à ce jour vingt-sept, édités à l'Akademiai Kiado de Budapest pour les trois premiers, puis chez John Benjamins, à Amsterdam et Philadelphie : le premier, dirigé par Ulrich Weisstein, était publié en 1973 avec le titre symbolique *L'Expressionnisme comme phénomène littéraire international* ; le second volume, dirigé par Anna Balakian, portait sur *Le Mouvement symboliste dans les littératures de langues européennes* (1982) ; le troisième, dirigé par György M. Vajda, s'intitulait *Le Tournant du siècle des Lumières (1760-1820)* (il a été réédité en 2009 à Amsterdam et Philadelphie, chez John Benjamins) ; les volumes IV et V étaient formés par *Les avants-gardes littéraires au xx^e^ siècle*, publiés sous la direction de Jean Weisgerber en 1988 ; la même année paraissait, sous la direction de Tibor Klaniczay, Eva Kushner et André Stegmann, *L'Epoque de la Renaissance. L'avènement de l'esprit nouveau (1400-1480)*, qui formait le volume VII, mais le volume XIII et le volume XXVI, intitulé *L'Aube de la modernité (1680-1760)*, dirigé par Peter-Eckhard Knabe, Roland Mortier, et François Moureau (2002), venaient le compléter. De même, le romantisme se voyait consacrer les volumes VIII, IX, XVII, XVIII et XXIII ; un volume était destiné à couvrir les littératures de la péninsule ibérique (le volume XXIV), quatre à l'histoire des cultures littéraires de l'Europe centrale-orientale (les volumes XIX, XX, XXII et XXV). Le souci de ne pas tomber dans l'européocentrisme, voire dans un projet dominé par les littératures occidentales au sens large, a orienté ce projet qui a consacré trois volumes à l'histoire de la littérature des Caraïbes (les volumes X, XII et XV). Enfin, les formes très contemporaines de la littérature n'étaient pas oubliées, avec un vingt-septième volume, dirigé par Marcel Cornis-Pope portant sur les *Nouveaux hybrides littéraires à l'âge de l'expression multimédia*, et publié en 2015.

Derrière son ampleur et son ambition, ce projet lui-même n'échappe pas à des objections. L'une d'elles tient au cadre historique dans lequel il s'inscrit. Le projet de couvrir un ensemble chronologique vaste dans lequel s'intègre chaque mouvement impose à chacun des limites chronologiques qui fonctionnent, du moins en partie, comme des déterminations extérieures. Par ailleurs, Yves Chevrel le remarque à propos du volume

consacré au naturalisme, la tentation est grande si l'on veut circonscrire le mouvement dans des dates, de choisir, pour le naturalisme par exemple, celle de 1870 comme *terminus a quo*, date que retiennent les historiens de la littérature française[116]. De fait, l'empreinte de l'histoire des littératures nationales demeure malgré tout relativement profonde dans la réalisation de ces volumes et certaines progressions n'évitent pas la juxtaposition des histoires nationales des littératures : d'une part, Henri Weber, à propos du volume sur la Renaissance, observe que, derrière la « multiplicité », voire la « fragmentation » inhérente à un travail collectif, « des lignes directrices se dégagent aisément[117] » ; mais d'autre part, ce type de travail ne peut empêcher des classements qui suivent parfois des rubriques nationales. Cela apparaît plus ou moins nettement selon les volumes. Dans le dernier, *L'Aube de la modernité*, le chapitre 3, consacré aux « aspects politiques, économiques et sociaux », se subdivise en quatre rubriques, dont les deux premières portent successivement sur « le modèle anglais », puis « le modèle français » ; et la deuxième partie du chapitre 6, consacrée aux « formes théâtrales », distingue, dans des subdivisions séparées, les formes théâtrales anglaises, italiennes, espagnoles, portugaises, allemandes, celles des Pays-Bas et des pays scandinaves.

Bien sûr, ces compromis nécessaires à tout travail de ce type n'invalident en rien la nature du projet, mais montrent la frontière délicate, dans l'historiographie comparatiste, entre l'« histoire littéraire générale » telle que l'avait conçue Paul Van Tieghem, en grande partie comme une juxtaposition d'histoires littéraires nationales, faisant apparaître quelques ponts, et ce nouveau projet d'« histoire comparée des littératures ». D'un point de vue méthodologique, l'histoire comparée des littératures avait aussi un intérêt critique : elle donnait une illustration à la position de René Etiemble, et dépassait l'objection, fondée sur un idéal ancien d'histoire littéraire, que Jean-Marie Carré avait adressée à la conception américaine de la « littérature générale », dans la préface qu'il avait écrite à l'ouvrage de Marius-François Guyard : « la littérature comparée n'est pas cette littérature générale qu'on enseigne aux États-Unis. Elle peut y aboutir ; pour certains elle le doit. Mais ces grands parallélismes (et synchronismes aussi), tels que l'humanisme, le classicisme, le romantisme, le réalisme, le symbolisme, risquent, à être trop systématiques, trop étendus dans l'espace et le temps, de verser dans l'abstraction, l'arbitraire ou la nomenclature. Si elle peut les préparer, la littérature comparée ne peut atteindre ces grandes

synthèses[118]. » C'est aussi le cas de Roger Bauer, dans son ouvrage *La Belle Décadence*, où il analyse les glissements des motifs d'une littérature à l'autre[119]. Le projet entrepris par l'AILC forme une réponse forte et montre comment la recherche collective permet d'atteindre certains objectifs comparatistes, apportant à la discipline un nouveau rapport établi entre histoire et littérature.

Celui-ci néanmoins n'est pas limité à de grandes synthèses collectives. Dans son ouvrage sur *Le Naturalisme*, qu'il envisageait comme un mouvement européen, Yves Chevrel, en soulignant les passages entre les différents domaines, présentait une méthodologie bien différente de celle de Paul Van Tieghem dans sa propre synthèse sur le romantisme européen[120], construite en grande part comme une mise en parallèle de littératures nationales. En outre, ce nouveau rapport à l'histoire peut prendre la forme de fresques larges sur des mouvements, faisant apparaître le lien entre œuvres individuelles, inflexions esthétiques, manifestées en particulier dans le rapport aux arts, arrière-plans politiques, transformations des sociétés, et se rapprocher de ce que Jean-Marie Carré appelait « littérature générale ». Mais il peut aussi réduire la périodisation et se rapprocher des unités historiques minimales, pour donner lieu à d'autres types de recherches.

La notion d'année littéraire

D'un point de vue méthodologique, le premier lien entre littérature comparée et histoire littéraire peut se nouer autour de la notion d'« année littéraire ». Une réflexion sur cette notion a été développée par Yves Chevrel dans un article[121] dont la visée était autant théorique que méthodologique. Le recueil d'hommages qui lui a été consacré[122] en forme dans une certaine mesure une application. Yves Chevrel énonce une première définition de l'« année littéraire », envisagée comme « l'ensemble des événements concernant la littérature qu'un historien ou un chroniqueur peut relever pendant une année donnée[123] ». Or, malgré l'« autonomisation du champ littéraire » et les sarcasmes de Barthes, dans « Histoire ou littérature »[124], sur la juxtaposition abusive d'événements historiques et culturels, la frontière de ce qui concerne exclusivement la littérature est parfois difficile à tracer. Yves Chevrel prenait comme exemple-type de l'année littéraire l'année 1913, justement parce qu'elle évitait de peu

l'amalgame entre histoire littéraire et histoire politique, en ne faisant pas coïncider le corpus littéraire étudié avec le début de la Première Guerre mondiale. L'exemple choisi était celui de l'ouvrage collectif dirigé par Lilian Brion-Guerry, *L'Année 1913 : les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, publié chez Klincksieck en 1971. André Jacob souligne bien que l'ouvrage, qui est une synthèse considérable en deux volumes, « intéresse directement les esthéticiens, mais, de manière non moins essentielle, les sociologues », et qu'il « éclaire bien les rapports entre l'homme et la civilisation[125] ». Ce projet, d'un point de vue méthodologique, appliquait à l'histoire des arts un rapport à l'histoire qui était aussi inhérent à la littérature comparée. La logique était poussée à l'extrême par le choix de l'année qui précédait immédiatement un des événements les plus importants de l'histoire : car les acteurs qui étaient les objets de cette recherche, ainsi que leurs productions esthétiques, ne pouvaient être habités de la conscience de ce qui ne s'était pas encore produit.

Mais le présupposé critique d'une indépendance radicale entre l'année littéraire et l'arrière-plan politique peut être lui-même objet de discussion. On évoque aujourd'hui, au titre de la célébration du centenaire de cette guerre, une certaine littérature qui lui est associée (le roman de la guerre, par exemple, tel qu'il a pu être illustré par Henri Barbusse ou Erich Maria Remarque), manifestant par là le lien étroit entre histoire littéraire et histoire politique. De même, si l'on prend l'exemple du point de départ de l'autre guerre mondiale, le rapport entre la publication de *Lotte in Weimar* de Thomas Mann, en 1939, et le déclenchement de la guerre est-il de pure coïncidence ? Car, même si le projet de décrire Goethe dans un roman remonte, pour Thomas Mann, à 1911, la guerre est intervenue dans la genèse même de son roman. Après l'invasion de la Pologne par Hitler, l'éditeur Bermann Fischer, en faillite, a fui en Suisse, et l'édition de l'ouvrage, menacée, a été différée. Le roman n'a pu finalement paraître qu'en décembre 1939, à Stockolm. Dans une certaine mesure aussi, Thomas Mann répondait au *Michael* de Goebbels, roman goethéen publié en 1929 par Franz Eher, l'éditeur de *Mein Kampf* ; or *Michael* lui-même se présentait comme un avatar nationaliste de Werther[126]. Dans ces exemples comme dans bien d'autres, l'année littéraire rejoint l'année historique, tout comme l'histoire comparée des littératures intègre et élargit l'histoire politique. L'approche comparatiste, ici, peut s'appuyer sur l'unité formée

par l'année littéraire, en examinant la pertinence du rapport que les œuvres entretiennent avec l'histoire.

Le cycle : pour un renouvellement de l'histoire littéraire

Ces deux exemples d'histoire comparée des littératures, l'étude d'une diachronie longue fondée sur de grands mouvements, et par ailleurs, l'année littéraire, soulignent une limite des études historiques en littérature comparée : soit elles sont déterminées par l'événement, soit, à l'extrême opposé, elles portent sur ce que Fernand Braudel a appelé la « longue durée », mais elles sont rarement déterminées par la tranche chronologique intermédiaire que représente le cycle. Pourtant c'est à travers le cycle que Franco Moretti entreprend de renouveler les approches d'histoire littéraire, de proposer une « histoire littéraire plus rationnelle » en fondant l'étude sur des données quantitatives. L'étude plus rare des cycles se comprend, selon lui, par ce que ceux-ci doivent être appréhendés comme « *structures temporaires à l'intérieur du flux historique*[127] ». Or, d'une part cette nature hétérogène rend le cycle plus difficile à appréhender que l'événement, qui appartient entièrement au flux, ou que la longue durée, qui relève de la structure seule ; d'autre part, cette définition du cycle apparaît aussi comme une bonne manière de concevoir les genres. Pour cette raison, les genres paraissent un objet privilégié de ce type d'approches historiques.

Le but de l'analyse de Franco Moretti, dans « Courbes, cartes, arbres », est d'opérer un glissement du *close reading* dominant dans la critique anglo-saxonne vers l'élaboration de « modèles abstraits » qu'il tire de l'histoire quantitative (courbes), de la géographie (cartes), et d'une théorie de l'évolution (arbres), à travers une série de trois articles. Le premier s'appuie sur le constat que l'historiographie a connu le passage de l'étude d'événements exceptionnels à celle d'un large spectre de données et, fondant sur ce constat l'élaboration de « modèles abstraits pour l'histoire littéraire », en propose une application aux études littéraires. Un type de recherches nouvelles doit en émerger, répondant à des questions d'une autre nature : « Les données quantitatives peuvent nous dire quand la Grande-Bretagne a produit un nouveau roman par mois, par semaine, par jour ou par heure », mais où les tournants signifiants se trouvent dans le

continuum, – et pourquoi – est quelque chose qui doit être déterminé sur une base différente ». En outre, la recherche quantitative fournit un type de données qui, dans l'idéal, est indépendant de l'interprétation[128].

Ce type de sources permet ainsi de croiser des situations historiques, et il prend pour exemple la production romanesque dans cinq pays – l'Italie, le Japon, la Grande-Bretagne, l'Espagne et le Nigéria – répartis sur trois continents, et observés, à partir du milieu du XVIIIe siècle, sur deux siècles. Or, les données quantitatives font apparaître dans tous les cas une même courbe d'accroissement, simplement décalée dans le temps : le roman britannique entre 1720 et 1740 fait apparaître la même croissance que le roman dans le Nigéria de la période 1965-1980[129].

De la production romanesque globale, il passe au développement des genres romanesques, et il propose des courbes montrant des vogues génériques par tranche chronologique : par exemple dans la littérature anglaise se sont succédé, dans la période entre 1760 et 1850, la vogue du roman épistolaire, du roman gothique, du roman historique. Il observe des pics de créativité, dans certaines périodes où se multiplient les genres nouveaux. La Grande-Bretagne l'illustre à la fin des années 1760, au début des années 1790, à la fin des années 1820, dans les années 1850, au début des années 1870 et au milieu et à la fin des années 1880. De même, il observe la disparition de genres par périodes : une douzaine de genres disparaissent dans la production romanesque anglaise entre 1790 et 1810[130].

Les données quantitatives lui permettent aussi d'évaluer la durée de vie d'un genre, et il évalue à une moyenne oscillant entre 23 et 35 ans la durée des deux tiers des genres romanesques. Ici intervient une double interrogation sur la cause des changements et sur le rythme des fluctuations. Dans le cas de la substitution d'un genre à un autre, la cause est interne aux deux genres. Mais lorsque plusieurs genres disparaissent en même temps du champ littéraire, le mécanisme causal est extérieur : il s'agit d'un changement d'audience, et la disparition du genre s'explique par celle de son public. Le genre serait donc lié à un phénomène de génération, ce qui le conduit à proposer la notion de « style de génération », tout en constatant que la notion de génération est encore à interroger[131].

À ce stade de l'analyse, Franco Moretti fait intervenir l'interprétation, dont il avait affirmé qu'elle n'appartenait pas à l'univers des données quantitatives. L'interprétation intervient à d'autres niveaux de l'analyse. À

propos de la production romanesque globale, il observe que certaines périodes font apparaître des chutes, et qu'elles correspondent à des chocs politiques : la censure des périodes Kansei et Tempo au Japon, les guerres napoléoniennes au Danemark, la Révolution de 1789 en France[132]. Les explications sont souvent politiques, mais peuvent être économiques et le coût du papier a pu en être une. De même, si la durée d'un genre recoupe en moyenne celle d'une génération, il existe des genres plus éphémères, ne voyant le jour que pendant une dizaine d'années, comme le roman jacobin, ou le roman anti-jacobin : il s'agit de genres « politiques » dont la logique narrative est tributaire d'une situation liée au très court terme et là encore, l'explication est politique[133].

Ce type d'études historiques repose donc sur une hétérogénéité du problème et de la solution, comme le constate Franco Moretti : pour donner sens aux données quantitatives, il a dû abandonner l'univers quantitatif et revenir à la morphologie, « évoquer des formes pour expliquer des figures » : « Ainsi la quantification pose le problème, et la forme offre la solution ». Mais il ajoute : « si vous avez de la chance ». Car cette hétérogénéité autorise les situations où le problème reste clairement posé par les données quantitatives, mais ne trouve aucune explication, situations qui ont l'avantage de renouveler nos vues de l'histoire littéraire : « Des problèmes sans solution sont exactement ce dont nous avons besoin dans un domaine comme le nôtre, où nous sommes habitués à poser seulement les questions pour lesquelles nous avons déjà une réponse[134] ».

D'autres limites apparaissent, comme les données disponibles : le roman anglais entre 1740 et 1870 fait alterner des périodes où l'écrasante majorité des romanciers est féminine avec d'autres présentant la situation inverse. Or ce type de données commence seulement à émerger pour la France, l'Espagne ou les États-Unis[135].

L'étude des cycles en histoire littéraire, en recoupant en grande partie l'étude des genres, doit, selon Franco Moretti, renouveler les théories du roman qui reposent souvent sur une forme de base, éliminant donc la plus grande partie de la production. Elle fait apparaître le sens des données quantitatives dont le triple intérêt est d'être indépendantes de l'interprétation, mais d'appeler l'interprétation, et, surtout, de contester les interprétations existantes[136].

Pour un avenir des études historiques

Les approches comparatistes les plus récentes réactivent donc, sous des voies nouvelles, les perspectives historiques et induisent, par rapport à l'ancienne histoire littéraire, un nouveau rapport de l'œuvre littéraire avec l'histoire. Si l'histoire littéraire, telle que l'avait définie Lanson par opposition à l'histoire de la littérature, abordait la vie des récepteurs – une perspective somme toute peu différente de celle de Jauss lorsqu'il évoque le « premier public » –, le rapport à l'œuvre prend, dans ce nouveau type d'études, une dimension nouvelle, éclairant les conditions de l'élaboration des œuvres, et faisant plus clairement apparaître la littérature comme phénomène international, au lieu de concevoir son approche comparatiste comme juxtaposition d'histoires littéraires nationales. Pour autant, le renouvellement des approches historiques rencontre encore des points de discussion.

Une limite tient d'abord au rapport de la littérature comparée avec les études médiévales. Le projet d'une *Histoire comparée des littératures* conduit par l'AILC, comme par exemple l'objet d'étude d'une revue comme la *Revue de Littérature Comparée*, porte sur les littératures de l'époque moderne. Dans la plupart des études comparatistes, l'Antiquité est envisagée comme point de référence d'études dont l'objet principal est représenté par la littérature moderne.

Enfin, les toutes nouvelles réflexions sur la discipline semblent interroger sur un au-delà de l'histoire pour les études comparatistes. Ce qui intéresse l'historien, l'historien d'art ou le spécialiste d'un domaine littéraire, mais bien plus encore le comparatiste, dans un objet historique, ce sont les mouvements et les transformations plutôt que les états statiques. L'approche historique, à ce titre, a à voir avec ce que Gilles Deleuze appelait « devenir », peut-être plus que tout autre objet. On sait que Deleuze, pour faire comprendre cette notion de « devenir », avait insisté sur l'image animale : le devenir-baleine du capitaine Achab, dans *Moby Dick*, ou le devenir-chien de Penthésilée, dans la pièce de Kleist, au moment de la dévoration d'Achille. Il ne s'agit pas d'une métamorphose, même si celle que décrit Kafka est aussi une manière de penser le concept de Deleuze : « la métamorphose est le contraire de la métaphore[137] »; mais d'un échange dynamique, issu du fait que le personnage adopte la manière de sentir de l'animal, et que l'animal vit entre les mots. Deleuze le décrit à l'œuvre dans

l'écriture en affirmant que « c'est le passage de la vie dans le langage qui constitue les Idées [138]», et l'on peut lire dans ces mots la finalité d'un discours historique qui porte non sur des faits, mais sur des œuvres vivantes abordées en relation avec un contexte large.

On a pu montrer que la notion de « devenir » trouvait des sources dans la conception de l'apprentissage que développait Deleuze, quelques années plus tôt, dans *Différence et Répétition*[139]. Deleuze prenait l'exemple de la nage et montrait que l'apprentissage ne se faisait pas par l'imitation (celui des mouvements du maître-nageur hors de l'eau), mais par la rencontre avec l'eau, c'est-à-dire l'expérience : « Apprendre, c'est bien constituer cet espace de rencontre avec des signes, où les points remarquables se reprennent les uns dans les autres, et où la répétition se forme en même temps qu'elle se déguise[140]. » Le rapport à un objet littéraire envisagé sur un mode historique est d'une nature similaire : il suppose une assimilation, dans la mesure où il impose d'aborder d'une part le contexte historique d'un point de vue extérieur, celui de l'historien, d'autre part le corpus littéraire en tant qu'œuvre, c'est-à-dire d'un point de vue de lecteur. Or cette expérience de vie qu'est l'apprentissage s'accompagne aussi d'« images de mort », « à la faveur de l'hétérogénéité qu'il développe, aux limites de l'espace qu'il crée ». L'apprentissage, comme le devenir, apporte une transformation en tant qu'il s'accomplit en élaborant un espace. Et tous deux s'y inscrivent en traçant des « lignes de fuite[141] ».

Or, selon Deleuze dans ses *Entretiens avec Claire Parnet*, le devenir réside moins dans l'histoire que dans la géographie, qui suppose un rapport plus immédiat, plus susceptible d'opérer une action et de tracer une « ligne de fuite » que l'histoire, regard rétrospectif, sans doute plus statique. Il est ainsi possible d'envisager la littérature comparée non plus comme histoire littéraire, ni même comme histoire comparée de littératures, mais comme géographie littéraire, sensible aux espaces, physiques et humains, qui sont plus proches des préoccupations qui lui sont propres que le temps ou la durée.

Proust invitait à ce glissement lorsqu'il insistait, dans *Le Temps retrouvé*, sur le lien entre la conscience que nous pouvons avoir du temps et une mesure de l'espace. Il part du constat de notre conscience de notre historicité : « que nous occupions une place sans cesse accrue dans le Temps, tout le monde le sent ». Mais il la met en relation avec une

conscience de notre position dans l'espace : « Non seulement tout le monde sent que nous occupons un place dans le Temps, mais, cette place, le plus simple la mesure approximativement comme il mesurerait celle que nous occupons dans l'espace[142]. » David Damrosh fait aussi apparaître le lien entre temps et espace à propos de la notion de « littérature mondiale » : la littérature mondiale, affirme-t-il, « est multitemporelle aussi bien que multiculturelle ». Et il reprend une formule de Vinay Dharwadker pour la décrire comme « un montage de cartes superposées et en mouvement[143] ».

Sous une forme plus personnelle que scientifique, Claudio Magris a pu montrer, d'abord dans *Danube*, en 1986, puis dans *Microcosmes*, en 1997, comment un parcours géographique pouvait saisir l'histoire, et la littérature dans l'histoire. Dans *Danube*, ce cheminement prend la forme d'un parcours du fleuve, de sa source dans la Forêt noire jusqu'à son embouchure dans la mer Noire, et le fleuve forme à la fois une image de vie humaine et de lien entre les différents espaces, recréant littérairement l'espace des cartes anciennes, celui de la *Mitteleuropa*. Cette traversée des espaces est un parcours historique également, ainsi qu'un parcours littéraire, puisque chacun des lieux est l'occasion d'évoquer l'histoire événementielle, mais aussi littéraire, et le voyage est une manière de croiser les itinéraires de Kafka, Canetti, Lukacs, Josef Roth, etc. *Microcosmes*, pour sa part, est une traversée de quelques lieux pris dans neuf villes européennes, dont le principe reste similaire.

Si elle prend la forme du récit d'un voyage, la démarche est comparatiste. Sur un mode plus explicitement critique, la géocritique, qui a trouvé des développements récents dans la discipline, peut offrir un modèle pour cette littérature comparée de l'avenir, où l'approche historique s'inscrit dans les espaces ; mais d'autres voies sont sans doute aussi à inventer dans un domaine encore neuf.

90. Haun Saussy, « The State of the Discipline, 2004 », *loc. cit.*, p. 26.

91. Yves Chevrel, « Brève histoire de la Société Française de Littérature (générale et) comparée (1956-2006) », in : Société Française de Littérature Générale et Comparée, *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, dir. Anne Tomiche, SFLGC-Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 15-17. Une version plus détaillée se trouve sur le site électronique : Yves Chevrel, « La SFL(G)C (1956-2006) : évolution et problèmes d'une institution associative », www.vox-poetica.org/sflgc/historique.html.

92. Marcel Bataillon, « Pour une bibliographie internationale de littérature comparée », *Revue de Littérature Comparée*, vol. XXX, n° 1, p. 136-144 ; citation p. 136.

93. *Ibid.*, p. 137.

94. Voir Gerald Gillespie, *By way of comparison, op cit.*, p. 200-202.

95. Henri H. H. Remak, « Comparative Literature : Its Definition and Function », in : Newton P. Stallknecht et Horst Frenz (dir.), *Comparative Literature : Method and Perspective*, Carbondale et Edwardsville, IL, Southern Illinois University Press, 1971, p. 3.

96. Henry H. H. Remak, « Comparative Literature at the Crossroads : Diagnosis, Therapy and Prognosis », *Yearbook of Comparative Literature*, n° 9 ; René Wellek, « The Crisis of Comparative Literature », in : Werner P. Friederich, *Comparative Literature : Proceedings of the Second Congress of the ICLA*, Chapel Hill, University of Carolina Press, 2 vol., t. II, p. 149-159. Repris dans : René Wellek, *Concepts of Criticism*, Yale, Stephen G. Nichols, 1963, p. 282-295 (c'est de cette seconde source que les citations sont tirées) ; Marcel Bataillon, « Nouvelle jeunesse de la Philologie à Chapel Hill », *Revue de Littérature Comparée*, vol. XXXV, n° 2, avr.-juin 1961, p. 290-298 ; René Etiemble, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, 1963.

97. René Wellek, « The Crisis of Comparative Literature », *loc. cit.*, p. 282.

98. *Ibid.*, p. 285.

99. *Ibid.*, p. 294.

100. Marcel Bataillon, « Nouvelle jeunesse de la Philologie à Chapel Hill », *loc. cit.*, p. 290.

101. *Ibid.*, p. 291.

102. *Ibid.*, p. 296.

103. Voir Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée, op. cit.*, p. 11.

104. Marcel Bataillon, « Nouvelle jeunesse de la Philologie à Chapel Hill », *loc. cit.*, p. 292.

105. René Etiemble, « Littérature comparée ou comparaison n'est pas raison », *loc. cit.*, p. 154-173.

106. Voir René Etiemble, *Comparaison n'est pas raison […], op. cit.*, p. 11-12. Voir également p. 63.

107. Voir *ibid.*, respectivement p. 12-13 et p. 10.

108. Voir *ibid.*, p. 61-62.

109. *Ibid.*, respectivement p. 65, p. 70 et 71.

110. *Ibid.*, p. 71 ; et René Wellek, « La Crise de la littérature comparée », *loc. cit.*, p. 290.

111. Frédéric Loliée, *Histoire des littératures comparées. Des origines au xx^e siècle*, Paris, Delagrave, s. d. [1906], « Préface », p. VII.

112. Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée, op. cit.*, p. 11.

113. Yves Chevrel, *La Littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Que sais-je ? »), 2006, p. 83-104.

114. *Ibid.*, p. 132.

115. György M. Vajda, « Methodologische Fragen einer Historiographie der Weltliteratur », in : János Riesz, Peter Boerner et Bernhard Schulz (dir.), *Sensus Communis. Contemporary Trends in Comparative Literature/ Panorama de la situation actuelle en Littérature Comparée. Festschrift für Henry Remak*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1986, p. 193-424 ; référence p. 193.

116. Voir Yves Chevrel, « Peut-on proposer une périodisation du naturalisme en tant que mouvement international ? », in : Yves Chevrel (dir.), *Le Naturalisme en question, Actes* du colloque tenu à Varsovie (20-22 sept. 1984), Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne (« Recherches actuelles en Littérature comparée »), 1986, p. 9-20 ; référence p. 11.

117. Henri Weber, « Histoire comparée des Littératures de langues européennes. L'époque de la Renaissance », *Bulletin de l'Association d'études sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n° 27, 1988, p. 76-80 ; citation p. 80.

118. Voir René Etiemble, *Comparaison n'est pas raison, op. cit.*, p. 69-70.

119. Roger Bauer, *La Belle Décadence. Histoire d'un paradoxe littéraire*, Paris, Honoré Champion (coll. « Bibliothèque de littérature moderne et contemporaine »), 2012.

120. Jean-Pierre Bertrand souligne ce souci méthodologique d'articuler le singulier sur le fait collectif, lorsqu'il affirme que l'analyse ne présente « pas tant le mérite d'articuler efficacement une approche interne et externe des œuvres que de donner à réfléchir sur la constitution des courants littéraires dans leurs relations aux mouvements de la société et du savoir. » (Jean-Pierre Bertrand, « Chevrel [Yves]. *Le Naturalisme. Etude d'un mouvement international*, Paris, Presses universitaires de France, 1993 (1ère éd. : 1982) ; 237 p. », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. LXXIII, n° 3, 1995, p. 882-883).

121. Yves Chevrel, « Qu'est-ce qu'une année littéraire ? », *Œuvres et critiques*, XII, 2, 1987, p. 49-65.

122. Pierre Brunel et Danièle Chauvin (dir.)*, 1939 dans les lettres et les arts*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

123. « Qu'est-ce qu'une année littéraire ? », *loc. cit.*, p. 49.

124. *Ibid.*, p. 54-5.

125. André Jacob, « L. Brion-Guerry (Dir.), *L'Année 1913 : les formes esthétique de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, Paris, Klincksieck, 1971 », *L'Homme et la Société*, n° 26, 1972, p. 260-261 ; citations p. 260.

126. Voir Bernard Franco, « Werther en 1939 : recontextualisation d'un mythe romantique autour de Thomas Mann », in : Pierre Brunel et Danièle Chauvin (dir.), *1939 dans les lettres et les arts. Essais offerts à Yves Chevrel*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 169-178.

127. Voir Franco Moretti, « Graphs, Maps, Trees. Abstracts Models of Literary History — 1 », *New Left Review* 24, nov.-déc. 2003, p. 67-93 ; citation p. 76.

128. *Ibid.*, p. 72.

129. *Ibid.*, p. 68-69.

130. *Ibid.*, p. 80.

131. *Ibid.*, p. 82-84.

132. *Ibid.*, p. 72.

133. *Ibid.*, p. 80.

134. *Ibid.*, p. 86.

135. *Ibid.*, p. 87-89.

136. Voir *ibid.*, p. 91.

137. Gilles Deleuze, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Editions de Minuit, 1975, p. 40.

138. Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Editions de Minuit, 1993, p. 17.

139. Voir François Zourabichvili, *Qu'est-ce qu'un devenir pour Gilles Deleuze ?*, conférence prononcée à Horlieu (Lyon) le 27 mars 1997, Horlieu Editions, 1997, 15 p.

140. Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 35.

141. « Ecrire, c'est tracer des lignes de fuite », écrit Deleuze dans ses *Entretiens avec Claire Parnet* (Paris, Flammarion, 1977, p. 54), pour décrire la forme que prend le devenir dans l'écriture.

142. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*. *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1927, t. II, p. 226.

143. David Damrosh, *What Is World Literature ?*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2003, respectivement p. 16 et p. 24. Vinay Dharwadker, *Cosmopolitan Geographies. New Locations in Literature and Culture*, London, Routledge, 2000, p. 3.

Chapitre 2

Littérature comparée et approches théoriques

Sans doute, le passage délicatde l'histoire littéraire aux approches théoriques et la résistance plus générale à l'évolution des approches critiques en direction de la théorie ont-elle dépassé, dans l'université française, la seule sphère comparatiste. En ouverture de son ouvrage *Le Démon de la théorie*, Antoine Compagnon reprenait le mot célèbre : « Les Français n'ont pas la tête théorique », et partait de ce constat d'un décalage par rapport à la floraison des mouvements critiques d'autres pays. Face au formalisme russe, au cercle de Prague, à l'école de Genève, au *New Criticism* anglo-saxon, et à toutes les mouvances qui ont traversé le xx^{e} siècle, la tradition française n'a longtemps eu à proposer que la poétique de Valéry et la traduction, en 1971, soit plus de vingt ans après sa première publication, de l'ouvrage d'Austin Warren et René Wellek sur *La Théorie littéraire*. Mais Antoine Compagnon souligne ensuite un basculement et, au contraire, une effervescence théorique au moment où le structuralisme pénètre la critique littéraire, au moment où la « Nouvelle Critique », dans sa contestation de la légitimité de l'histoire littéraire, introduit de nouveaux rapports à la littérature[1].

De fait, ce que les Américains appellent la *French Theory* est devenue un modèle et un point de départ de la pensée théorique, y compris aujourd'hui, dans la critique comparatiste comme ailleurs. Paradoxalement, tandis que les pratiques françaises ont rattrapé leur retard dans le domaine théorique, en particulier par rapport à la critique anglo-saxonne, celle-ci s'appuie systématiquement sur les apports de Michel Foucault ou Jacques Derrida, et Gayatri Spivak s'est d'abord fait connaître en tant que traductrice de ce dernier.

Les deux tendances recoupées par les « écoles » française et américaine de littérature comparée connaissent donc un écho au-delà du seul domaine de la littérature comparée. Celui-ci, sans doute d'une manière plus aiguë que dans d'autres domaines de la critique, manifeste à la fois un clivage et une évolution entre approches historiques et approches théoriques.

Entre littérature comparée et théorie : évolutions et variations

C'est que paradoxalement, la littérature comparée, née en relation étroite avec l'histoire littéraire, développe aussi une affinité particulière avec la théorie, issue du fait que, nourrissant son analyse d'un corpus qui dépasse les particularités propres aux littératures nationales et les esthétiques propres à un mouvement ou à une époque, elle peut plus directement dégager des réflexions générales sur la littérature et l'appréhender en dehors de toute spécificité historique et culturelle. Par là, une continuité s'établit entre des approches strictement comparatistes, où l'analyse des contextes permet d'éclairer les rapports entre des corpus internationaux, et des approches théoriques, où ces mêmes corpus internationaux permettent d'apporter un éclairage à la littérature dans sa nature propre, indépendante des relativismes culturels. Ces glissements relèvent parfois d'évolutions historiques de la discipline, mais aussi, à une même époque de son développement, de variations entre différentes conceptions.

Littérature comparée, littérature générale, théorie de la littérature

On s'accorde aujourd'hui à observer trois subdivisions de la discipline. L'études des relations entre deux ou plusieurs littératures de langues ou de cultures différentes relève de la littérature comparée au sens strict, que l'approche soit ou non historique, mais elle tient nécessairement compte de la relation entre l'œuvre et un contexte culturel. Développant une perspective plus abstraite, la littérature générale envisage les frontières de la littérature et ses relations avec ce qui lui est hétérogène, portant pour l'essentiel sur les relations entre la littérature et arts, entre critique littéraire

et sciences humaines. Enfin la troisième voie est la théorie de la littérature, qui est une interrogation plus fondamentale sur la nature du fait littéraire et entreprend de répondre à la question de savoir ce qu'est la littérature. Elle peut appliquer ses interrogations à des manifestations du fait littéraire : ainsi le genre littéraire soulève de multiples questions, celle de savoir si l'œuvre est classée dans une catégorie générique ou si elle est déterminée par le genre, celle du rapport entre genre et réception, celle de la différence entre forme et genre, parmi de multiples exemples. Mais cette typologie des orientations comparatistes résulte de débats anciens et demeure problématique.

Dans son fameux article « La crise de la littérature comparée », René Wellek adresse une violente critique au comparatisme de l'« école française » conçu comme histoire littéraire, mais entreprend aussi d'esquisser les contours d'une réflexion sur la discipline, sur son identité et sa naturelle dualité. Or, très vite, il en vient à la distinction, établie par l'un des tenants de l'histoire littéraire comparatiste, Paul Van Tieghem, entre « littérature comparée » et « littérature générale », distinction qu'il récuse. Celle-ci consiste en effet à limiter le champ de la littérature comparée à « l'étude des interrelations entre *deux* littératures, tandis que la littérature générale est concernée par les mouvements et modes qui circulent à travers *plusieurs* littératures ». Une telle distinction, selon René Wellek, s'avère « impraticable » : « Pourquoi l'influence de Walter Scott en France devrait-elle être considérée, disons, comme de la littérature "comparée" tandis que l'étude du roman historique à l'âge romantique serait de la littérature "générale" ? Pourquoi devrions-nous distinguer entre une étude de l'influence de Byron sur Heine et l'étude du byronisme en Allemagne ? » Une telle distinction, la définition si restrictive de la littérature comparée qui en découlerait, conduiraient à envisager celle-ci comme « un groupe incohérent de fragments reliés entre eux ; un réseau de relations qui sont constamment interrompues et coupées d'ensembles signifiants[2] ».

Il récuse également des extensions proposées par Paul Van Tieghem, les « mythes et légendes qui entourent un auteur » – désignant l'image d'un auteur –, et l'étude des écrivains mineurs, deux domaines que René Wellek ne tient pas pour spécifiquement comparatistes. Il récuse enfin les tentatives de Jean-Marie Carré et de Marius-François Guyard pour introduire dans le champ de la littérature comparée « une étude des illusions nationales, des idées figées que les nations ont les unes sur les autres », formulation

péjorative pour désigner les études d'images, qu'il renvoie à de la « psychologie nationale » ou de la « sociologie » plutôt qu'à la littérature[3].

Pour lui, les cloisonnements de ce type font perdre de vue la nature même de l'objet d'étude, la littérature : « il n'y a pas, ajoute-t-il, de distinction entre l'histoire littéraire et la critique[4] » ; et il reconnaît par là l'utilité des connaissances d'histoire littéraire pour éclairer les œuvres, même si ces connaissances ne peuvent être une fin en soi. Ce décloisonnement le conduit à rejeter la distinction entre « littérature comparée » et « littérature générale[5] ». Il est suspicieux à l'égard du terme « général », qui porte encore la vieille connotation d'un rapport à la poétique et à la théorie, et semble défendre l'appellation de « littérature comparée » : « Il y a peu d'utilité à déplorer la grammaire du terme et à insister sur le fait que cela devrait être appelé "l'étude comparée [comparative]" de la littérature », puisque tout le monde comprend l'usage elliptique[6] ». Avant même le Congrès de Chapel Hill, lors du tout premier Congrès de l'AILC qui s'était tenu à Venise en 1955, Marcel Bataillon présentait, lors de l'Assemblée générale, un rapport intitulé « Pour une bibliographie internationale de littérature comparée », et il aboutissait aux mêmes conclusions : il mesurait les inconvénients de l'appellation « Littérature comparée », qui fait penser trop exclusivement à la comparaison, mais se démarquait plus encore de « Littérature générale », « un nouveau terme qui ferait penser à des généralités[7] ». Et quelques années après lui, René Etiemble exprime la même réserve : « Parce qu'elle suggère l'idée de généralité, c'est-à-dire d'à-peu-près, que l'expression "littérature générale" effarouche les historiens minutieux, qui ne le comprendrait[8] ? » Mais René Wellek va finalement bien plus loin, puisqu'il conclut à l'effacement de toute étiquette : parle-t-on, dans les autres disciplines, d'un « professeur de philosophie anglaise » ou d'un « professeur de philosophie » ? Il propose donc, sans distinction de domaine, « professeur de littérature », et la discipline générale, refusant donc tout cloisonnement, s'appellerait « étude de la littérature », selon la proposition qu'avait formulée Thibaudet[9].

Si les distinctions entre littérature comparée et littérature générale, voire entre littérature comparée et littératures nationales, ou encore entre les différentes littératures nationales sont, selon lui, inopérantes, il établit, dans un autre article, une distinction entre deux rapports à la littérature, celui de

la critique et celui de la théorie. Il revient sur les définitions qu'il proposait dans son ouvrage de 1949, co-écrit avec Austin Warren, *Théorie de la littérature*, et rappelle la distinction entre certaines branches des études littéraires, « la distinction entre une vision de la littérature comme ordre simultané et une vision de la littérature qui l'envisage d'abord comme une succession d'œuvres arrangées selon un ordre chronologique et comme parts intégrales d'un processus historique ». Cette distinction conduit à celle « entre les principes et critères de la littérature et l'étude des œuvres d'art littéraires concrètes, que nous les étudiions de manière isolée ou en suites chronologiques ». Et il tire de cette opposition des définitions respectives de la théorie et de la critique : « La "théorie littéraire" est l'étude des principes de la littérature, ses catégories, critères et autres, tandis que les études des œuvres d'art concrètes sont soit de la "critique littéraire" (en premier lieu statique dans son approche), soit de l'"histoire littéraire" ». Mais comme à propos du terme de « littérature comparée », il fonde une définition pour, immédiatement après, la remettre en question, rappelant que, dans son *Histoire de la critique moderne* de 1955, il avait abondamment inclus la théorie dans l'appellation de « critique littéraire[10] ».

Entre littérature comparée et littérature générale : l'étude des mouvements

Ces débats anciens montrent que, dans les trois rapports que l'on peut engager avec une littérature que l'on refuserait d'inscrire dans des frontières nationales, linguistiques ou culturelles, celui de la littérature comparée, celui de la littérature générale et celui de la théorie de la littérature, la frontière entre les deux premières ou entre les deux dernières est parfois indistincte, tandis que la théorie et la littérature comparée *stricto sensu* se distinguent plus clairement. Cette dernière s'appuie sur un corpus international d'œuvres abordées dans leur contexte, c'est-à-dire dans leur individualité ; l'approche théorique au contraire envisage la littérature d'un point de vue abstrait, s'interrogeant sur sa nature et son identité, et traite le corpus d'œuvres non comme objet de l'analyse, mais comme exemple ou illustration du phénomène abordé. Elle envisagera des notions touchant à l'essence de la littérature, comme le style, la valeur ou le sens, ainsi que les manifestations de la littérature, à travers des phénomènes comme la

réception de l'œuvre ou la relation entre l'œuvre et le genre. La littérature générale semble tenir le milieu, adoptant une perspective plus générale que celle des interrelations entre œuvres issues de langues ou de cultures différentes, propre à la littérature comparée *stricto sensu* : si son objet reste un corpus d'œuvres et non un phénomène littéraire, elle conduit aussi à une interrogation sur la nature de la littérature en envisageant par exemple les relations, au niveau de la création, entre littérature et arts, et, au niveau de la critique, entre littérature et sciences humaines.

Si ces trois domaines de la discipline présentent entre eux des frontières parfois indistinctes, c'est qu'ils forment une gradation de l'étude concrète des œuvres vers une approche plus abstraite ou conceptuelle de la littérature, et cette indistinction des frontières ne fait en réalité que révéler l'homogénéité de la discipline. Il est par exemple possible d'envisager, au moins sous deux rapports, l'étude d'un mouvement littéraire : soit en retraçant l'histoire du mouvement, soit en analysant la notion même de mouvement, la construction, dans les textes qui lui sont contemporains comme dans la critique postérieure, des notions qui le définissent. Ainsi, le mouvement romantique anglais ne s'est pas plus appelé lui-même romantique que celui que nous appelons aujourd'hui le « premier romantisme allemand », lequel revendiquait l'étiquette de « *Neue Schule* » (« Nouvelle École »). Les deux mouvements étaient contemporains et, au tournant du siècle, ils précédaient d'une trentaine d'années le mouvement français qui brandissait, au contraire, l'étiquette de romantisme comme un étendard. En dehors de l'histoire même des mouvements romantiques européens, la construction d'un mouvement par quelques auteurs, ou sa constitution rétrospective par la critique, représentent des phénomènes relativement différents, qui soulèvent la question de la notion même de mouvement.

L'histoire des mots soulève des questionnements esthétiques : l'adjectif « romantique », cela est connu, est ancien et il est d'abord apparu, vers la fin du XVIII^{e} siècle, pour caractériser un paysage. C'est le cas dans la fameuse cinquième promenade de Rousseau, dans laquelle il évoque les rives du lac de Bienne, plus « romantiques » que celle du lac de Genève ; ou dans une note de bas de page de Letourneur, dans l'introduction de sa traduction du théâtre complet de Shakespeare, en 1776, note dans laquelle il distingue les paysages « romantiques » des paysages simplement « pittoresques » ; on cite aussi souvent l'exemple, en 1801, de la seconde

édition des *Jardins*, dans laquelle Delille substitue aux « romanesques lieux » de la première édition l'expression de « romantiques lieux ». Enfin dans le domaine allemand, Wieland, dès 1782, sous-titre son *Oberon* « un poème romantique » et le fait débuter par l'évocation du « vieux pays romantique » vers lequel diriger l'hippogriffe. L'adjectif semble rattaché au roman au sens médiéval, ou à la langue romane opposée, au Moyen Age, au latin, et glisse naturellement, de cette caractérisation du paysage, à un registre plus directement esthétique. C'est le cas sous la plume des deux frères Schlegel, qui caractérisent au départ la littérature « moderne », celle qui relève de l'ère chrétienne, par opposition à la littérature « classique », celle de l'Antiquité. Baudelaire et Hugo s'en souviendront, associant « romantisme » et « art moderne[11] ». Mais ils emploient alors le substantif, qui participe de l'idée d'un mouvement romantique – idée encore étrangère aux frères Schlegel. Or, le passage de l'adjectif au substantif est tardif, puisque, en 1810, dans une lettre à Millin publiée dans le *Magasin encyclopédique*, Villers emploie l'expression « la Romantique » (sans doute pour traduire l'allemand *die Romantik*), tandis qu'en 1823 encore, Stendhal, dans *Racine et Shakespeare*, emploie « romanticisme », directement traduit de l'italien « *romanticismo* ».

Cet exemple montre comment la réflexion sur un mouvement littéraire peut présenter d'autres approches que celle de l'histoire littéraire. L'exemple de l'histoire de la construction, dans la critique du tournant du siècle, de la notion de « baroque » est sans doute plus frappant encore. En effet, l'idée d'une esthétique baroque est d'abord née dans l'histoire de l'art, pour caractériser l'architecture, sous la plume de Heinrich Wölfflin qui a ainsi donné un prolongement aux travaux de son maître Jacob Burckhardt sur l'art de la Renaissance. En 1888, Wölfflin publie *Renaissance et Baroque*, avant de faire paraître, bien plus tard en 1915, son œuvre principale, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, où il expose ses présupposés critiques. Si Eugenio d'Ors passe pour avoir transposé la notion de l'histoire de l'art à la critique littéraire, et avoir défini une esthétique baroque éternelle, extérieure à tout cadre historique, il se réfère lui-même, dans *Du baroque*, au « baroque wölfflinien », soulignant comment une esthétique littéraire pouvait être appréhendée à travers une notion désignant au départ l'architecture. Une telle approche peut également être axée sur l'articulation entre Wölfflin et Walter Benjamin, et

montrer comment se développe, à partir de ce passage au discours sur la littérature, l'ensemble de la critique du baroque.

Il serait également possible d'examiner, dans une perspective proche, les notions à l'œuvre dans la définition du symbolisme, sa distinction avec la « décadence », et cela a donné lieu à de nombreux travaux, insistant tantôt plutôt sur l'histoire du mouvement, tantôt sur les présupposés esthétiques du recours à de telles étiquettes, sans que l'on puisse toujours tracer la ligne de partage entre les méthodologies[12]. De telles approches des mouvements relèvent cependant plutôt de la littérature générale que de la littérature comparée, d'abord en ce qu'elles développent une réflexion sur l'élaboration d'un discours critique, ensuite parce qu'elles reposent en grande partie sur l'étude des relations entre littérature et arts. Mais dans ce glissement progressif de la littérature comparée vers des approches plus théoriques, le passage est finalement celui entre l'étude de la singularité d'œuvres mises en relation et celle de constantes du phénomène littéraire, abordées dans des corpus variés de textes littéraires ou d'œuvres d'art.

Les invariants

La notion d'« invariants » est elle aussi née du débat autour de la littérature comparée conçue comme branche de l'histoire littéraire, et formait une réponse aux « rapports de faits » mis en avant par les défenseurs de cette vision de la discipline. Etiemble appelait à un élargissement de la vision comparatiste : c'était une réponse aux reproches méthodologiques que René Wellek avait adressés à « l'école française » de littérature comparée, enfermée dans l'histoire littéraire. Lui-même, Etiemble, considère que les « *rapports de fait* entre écrivains, écoles ou genres littéraires n'épuisent pas notre discipline », et se déclare en mesure, par exemple, d'« éclairer tous les thèmes du préromantisme européen au XVIIIe siècle par des citations empruntées à la poésie chinoise d'avant le christianisme et des douze premiers siècles de l'ère chrétienne » : « c'est évidemment qu'il existe des formes, des genres, des invariants, bref que l'homme existe, et la littérature[13] ». Etiemble fait ici allusion à un canular auquel il s'est livré dans son enseignement, un cours portant sur « Le préromantisme en Europe à la fin du XVIIIe siècle », sujet qui illustre d'ailleurs bien, par l'approche purement historique comme par l'emploi d'une notion comme

« préromantisme », aujourd'hui abandonnée, la forme que prenaient les études comparatistes. Or Etiemble, afin d'illustrer les principaux aspects de ce courant, a nourri son cours de citations provenant en réalité de poètes chinois anciens. De cette provocation à l'encontre des tenants de l'histoire littéraire est née la notion d'invariant, dont l'enjeu est de faire passer de la prise en compte, dans l'étude de la littérature, de données culturelles, nécessairement relatives et variables, à une vision plus universelle, nécessairement plus abstraite. Elle établit donc un passage de la littérature comparée *stricto sensu* vers la théorie.

À titre d'exemple, Etiemble faisait l'éloge d'une étude de James Liu, publiée à Londres en 1955. Elle procédait à une comparaison entre le théâtre élisabéthain et le théâtre des Yuan, qui appartenaient à deux époques et deux sphères totalement différentes, étanches entre elles au point qu'il n'a pu exister aucun contact[14]. La notion d'invariant est reprise par Adrian Marino : il en élabore la théorie à partir des textes critiques de René Etiemble qu'il considère comme le seul comparatiste à avoir reconnu toute son importance au problème. Sa visée est « d'appréhender la littérature en tant qu'universalité » et de jeter « *les bases d'une théorie de la littérature* ». Il s'agit, selon Adrian Marino qui cite Etiemble, d'extraire de l'histoire universelle des littératures des traits récurrents ou une théorie des genres, par exemple de rechercher ce qui est commun à l'ensemble des formes théâtrales ou à l'ensemble des formes épiques, quelles que soient les périodes et les cultures[15].

Adrian Marino propose donc de définir l'invariant « comme un élément universel de la littérature et de la pensée littéraire, comme un "caractère", un élément ou un trait "commun" du discours littéraire ou de la pensée littéraire ». Il s'agit donc d'une constante indépendante des données historiques et culturelles qui affectent une forme littéraire. Il se sépare donc d'une littérature comparée qui, proche de l'histoire littéraire, caractérise l'œuvre par ses traits culturels pour, au contraire, rechercher, hors de toute détermination culturelle, des éléments constitutifs de la littérature. Les invariants placent la littérature comparée sur le chemin de la théorie, mais « ne forment en réalité que l'infrastructure, le schéma de base, d'un processus généralisateur théorique »[16].

Considérant l'apport de celui qui a inventé la notion, Adrian Marino estime que les invariants représentent « la contribution la plus importante apportée par Etiemble à la théorie de la littérature comparée », « la notion

centrale et essentielle[17] ». Car elle permet de repenser l'ensemble de la discipline, et de la tirer de la dichotomie entre l'étude des « rapports de faits » et celle des « relations littéraires internationales », du clivage entre « historicisme » et « criticisme » représenté par le heurt des écoles française et américaine[18]. Faisant allusion au titre des *Essais de littérature (vraiment) générale* d'Etiemble, il affirme que cette approche nouvelle permettrait « d'embrasser une conception de la littérature (vraiment) universelle, structurée à l'aide des *invariants* universels et qui exige une approche comparatiste taillée sur une mesure elle aussi universelle ». Le point de départ est le constat que « les langages, les œuvres, les courants littéraires ont entre eux des *caractères communs*, des *lieux communs*, des *facteurs communs* ». Ce type de critique, qui redéfinirait la littérature comparée, n'est selon lui pas exclusif de la discipline, et il en voit des exemples tout au long de l'histoire de la critique, que ce soit chez Voltaire qui, dans l'*Essai sur la poésie épique*, cherche ce qui appartient en propre à l'épopée, ou chez Goethe, qui recherchait dans la *Weltliteratur* « les invariants de toute beauté littéraire[19] ».

Sans doute cette appréhension de la littérature comparée présente-t-elle là quelques limites. Françoise Lavocat, qui souligne l'intérêt du lien d'un tel comparatisme à l'herméneutique, montre aussi les limites ou les impasse de cette herméneutique comparatiste :

> « Tout d'abord, le concept même de "littérature" qui la fonde, est de façon indépassable, historique. Ensuite, même s'il est difficile de nier leur existence, les invariants constituent le fondement et la visée de la théorie de Marino, puisqu'il s'agit surtout de les identifier et de les formaliser. Or, c'est plutôt l'émergence de la singularité, l'étrangéisation des artefacts culturels, l'interprétation des différences qui me semble faire l'intérêt de la démarche comparatiste[20]. »

De même, Jean Bessière, citant Alain Badiou, affirme « qu'il faut sortir de la comparaison des ressemblances[21] ».

On s'en rend compte, la notion d'invariants n'a rien d'indiscutable, et n'a pas trouvé un très grand écho dans les recherches comparatistes. Adrian Marino reconnaît lui-même les objections qu'elle soulève, lorsqu'il constate que la notion « est loin de faire l'unanimité dans le comparatisme », et que le terme présente même « quelque chose de flou, de rigide et d'"artificiel[22]" ». Daniel-Henri Pageaux exprime clairement ses réserves. Il reprend à Léon Trotsky, dans *Littérature et Révolution*, l'exemple de la roue qui est commune au char antique et au véhicule moderne, et conclut de cette

comparaison qu'il est tout de même très différent « de rouler sur une voie romaine et sur une autoroute[23] ». Sans doute la remarque, très justifiée, fait-elle apparaître que des perspectives trop générales permettent difficilement de caractériser la littérature, comme tout autre objet ; sans doute représente-t-elle aussi une objection à l'abstraction de certaines approches théoriques, conduisant à couper l'objet littéraire de toute réalité, et à n'aborder que des schémas dépourvus d'existence concrète. Mais il reste à l'invariant – comme à la théorie – un intérêt : tout comme la roue, commune à tous les véhicules quels que soient leur forme, il désigne une essence et un universel, et peut permettre de saisir la littérature dans son identité et dans ses fonctionnements généraux.

Par là, elle conduit la littérature comparée vers la poétique comparée. L'idée, reprise ensuite par Adrian Marino, se trouve également sous la plume d'Etiemble, qui considère la poétique comparée comme l'issue logique de la réconciliation, au sein de la littérature comparée, de l'histoire littéraire et de l'approche critique ou esthétique : « En combinant les deux méthodes qui se croient ennemies et qui, en réalité, doivent se compléter – l'enquête historique et la réflexion critique, ou esthétique – la littérature comparée aboutirait comme fatalement à la poétique comparée[24] ». Employée à la fin de l'ouvrage, l'expression apparaît donc au titre d'une proposition, issue finalement de la « crise » de la littérature comparée qui a suivi le Congrès de Chapel Hill, pour résoudre le conflit des deux méthodes. Adrian Marino développe ce point de vue, en voyant dans l'invariant « le chemin qui aboutit finalement à la "poétique comparée" ». Car il « devient la modalité essentielle par laquelle la littérature participe à l'universalité ». Et à travers lui, « la littérature comparée, en s'identifiant à la littérature générale, est appelée à devenir la "technique" ou la "méthode" capable de cerner et de définir, dans le cadre de la littérature universelle et à partir de son histoire, une théorie de la littérature (universelle)[25] ».

La poétique comparée

Sans doute y a-t-il un paradoxe à voir réintroduite la notion de poétique dans le champ de la littérature comparée, qui avait participé à la disparition, à l'époque romantique et avec le développement de nouvelles approches critiques, de la poétique classique. Celle-ci, dont Jean-Louis Backès rappelle même la « parfaite indifférence aux langues et aux traditions

nationales[26] », représentait un rapport normatif à la littérature, fondé sur des règles, qui découlaient d'une conception universelle du Beau. Or, l'idée d'un Beau universel et indépendant des formes que lui donne son environnement culturel a été battue en brèche par le relativisme esthétique sur lequel s'est fondée la littérature comparée. Sur l'autre versant de la démarche comparatiste, la théorie rejette le fondement même d'une approche normative de la littérature.

La poétique s'est en large partie redéfinie, même si certaines ambivalences demeurent : à propos de la théorie des genres, Jean-Louis Backès remarque que la notion de modèle, à laquelle elle conduit, débouche souvent sur l'identification d'un genre avec un auteur – l'idylle avec Virgile, l'ode avec Horace, la tragédie avec Racine[27], ce qui conduit à ériger une singularité en généralité. Un tournant a sans doute été représenté par l'ouvrage d'Earl Miner, *Poétique comparée*, publié en 1990, qui, comme l'indiquait le sous-titre – *Essai interculturel sur les théories de la littérature* – plaçait la poétique comparée à l'articulation de l'approche interculturelle propre à la littérature comparée et de la théorie[28]. La poétique était prise dans son sens premier, comme manière d'appréhender la création littéraire, et l'approche comparatiste consistait à faire apparaître, sur un plan international, les différentes approches de la littérature liées aux différentes cultures. En suivant une progression où il aborde successivement les genres dramatiques, les genres lyriques et les genres narratifs, Earl Miner explore la notion de genre dans des cultures variées, comme moyen de définir les poétiques propres à ces cultures, et définit des genres-clés propres aux cultures européennes, aux cultures d'Extrême Orient, ou au domaine indien. L'ouvrage s'achève par la prise en compte du relativisme des genres, non seulement entre les domaines abordés, mais au fil de l'histoire littéraire.

Une autre entreprise du même type est celle qu'ont conduite Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier et Jean Weisgerber, dans un volume collectif publié en 1997 sous le titre d'*Histoire des poétiques*. L'ouvrage, qui « se comprend comme une histoire des poétiques des littératures occidentales, depuis l'Antiquité jusqu'à XX^{e} siècle », a été conçu comme l'autre face du collectif intitulé *Théorie littéraire : problèmes et perspectives*[29]. Le second ouvrage, publié en fait en 1989, embrassait tous les aspects théoriques soulevés par l'œuvre littéraire. Il partait du « fait » pour aller vers le « système » littéraire, abordait ensuite ce qui touchait à la

« communication » littéraire (en particulier la question de la réception), pour achever le parcours sur la position de la critique, en soulevant en particulier les questions d'évaluation et d'interprétation de l'œuvre. Le point de vue était inscrit dans une perspective synchronique. Au contraire, l'histoire des poétiques – qui en reste cette fois au domaine occidental, afin de limiter la perspective, mais surtout de s'appuyer sur une conception homogène de la littérature – est une manière diachronique d'aborder la façon dont les littératures occidentales ont pensé l'esthétique littéraire, en centrant la perspective sur les mouvements.

Sortie du normativisme qui avait été son point de départ, la poétique était ainsi intégrée au champ des études comparatistes, mais comme un objet d'étude. En se fondant sur leur point de départ, la comparaison des systèmes métriques et des structures linguistiques, les approches comparatistes modernes ont pu définir la poétique comparée comme une méthode comparatiste, une comparaison de systèmes langagiers, dans le cadre d'une transposition d'un phénomène de langage propre à un système d'expression dans un autre système. Daniel-Henri Pageaux observe qu'il faut considérer le terme de « transposition » dans le sens que lui prêtait Roman Jakobson, dans ses *Essais de linguistique générale* (1963), et cite les formes de cette transposition qui, selon Jean-Louis Backès dans *Littérature et musique*, définissent les approches de poétique comparée : « transposition à l'intérieur d'une langue – d'une forme poétique à une autre – transposition d'une langue à une autre, ou, finalement, transposition intersémiotique d'un système de signes à un autre, par exemple de l'art du langage à la musique, à la danse, au cinéma ou à la peinture[30] ».

Les passages d'un genre à l'autre, ou les circulations entre littérature et arts sont donc concernés par la poétique comparée, mais ils ne le sont qu'à travers l'étude des transpositions de fonctionnements ou des structures propres à un système sémiotique à un système qui soit *a priori* hétérogène à ces structures ou à ces fonctionnements. Ainsi, l'ouvrage de Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque*, envisage l'utopie, née du romantisme allemand, de l'application de procédés musicaux à la composition des romans[31]. De même la thèse de doctorat de Simona Carretta aborde-t-elle des romans du XX^e^ siècle qui, à travers la variation sur thème, recourent à un principe de composition musicale[32]. Daniel-Henri Pageaux cite l'exemple du projet littéraire de Gide, qui déclarait à propos des *Faux-Monnayeurs* : « Ce que je voudrais faire, c'est quelque chose qui

serait comme l'*Art de la fugue*. Et je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique serait impossible en littérature[33] ». Jean-Louis Backès montre que *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf, par les jeux de répétition sur lesquels s'organise sa composition, « doit au refrain, à la forme du rondo, ou à des phénomènes analogues à la rime plus qu'aux techniques de développement enseignées par la rhétorique latine[34] ».

Le fondement d'une telle comparaison, même si celle-ci peut être inscrite dans un contexte, est anhistorique. Jean-Louis Backès, rappelant que la poétique comparée s'est élaborée, dans l'esprit d'Etiemble, pour tirer la littérature comparée de l'histoire littéraire, souligne que l'intérêt de ce type de confrontation est justement de ne pouvoir « aucunement mettre en jeu la notion d'influence », et de ramener la comparaison à sa « valeur heuristique ». Moins qu'à chercher à inscrire dans une continuité les œuvres abordées dans le cadre de l'approche comparatiste, la comparaison repose ici sur le principe d'hétérogénéité : « la comparaison est particulièrement instructive et éclairante si elle n'hésite pas à mettre en relation des phénomènes d'apparence hétérogène[35] ».

Car l'analogie doit se trouver au plan de la structure, ce qui rapproche la poétique comparée de la notion d'invariant : évoquant la comparaison dans le cadre de la rhétorique, Jean-Louis Backès évoque le projet de « mettre particulièrement en évidence le phénomène de la comparaison, qui se trouve dans Homère, et merveilleusement illustré, qui plane sur le procédé du parallélisme, particulièrement cher aux Hébreux et aux Chinois, et qui fleurit, semble-t-il, dans la poésie populaire de tous les pays. » Ce champ de recherche, défini comme l'« étude comparative des codes de comparaison[36] », fait entièrement abstraction, selon l'idéal qui avait été développé par Etiemble, des contextes historiques, du lien entre les littératures abordées et leurs contextes respectifs, enfin des « rapports de faits » entre les différents éléments du corpus traité. De sorte que la poétique comparée, qui repose étroitement, au plan méthodologique, sur la comparaison abordée non comme analogie, mais comme transposition, place la discipline sur le chemin de la théorie, et s'inscrit dans la littérature générale. Si Daniel-Henri Pageaux insiste sur le fait « qu'il importe de ne pas confondre théorie littéraire et poétique générale et comparée », il souligne en même temps entre elles « une complémentarité qui mérite d'être exploitée[37] ».

Dans la « Présentation » qui ouvre le numéro spécial de la *Revue de Littérature Comparée* consacré à la « Poétique comparatiste », Jean-Louis Backès souligne ce double rapprochement de la poétique : son renouveau, selon lui, conduit à la confondre « avec la théorie de la littérature », et ne rompt pas « avec la perspective généralisante ». Elle rompt certes avec l'ancienne poétique, car cette perspective lui vient d'« un souci de scientificité qui pousse à la recherche de concepts universellement valables », par opposition avec la poétique classique, fondée sur « le respect d'une norme, une idée du beau obligatoire, une représentation de ce que doit être le goût. » Et le lien avec la littérature générale procède aussi du rapport que la notion établit entre littérature et arts. Car le mot de « poétique », « par un transfert compréhensible, a été employé par des musiciens », ce qui rapproche cette démarche critiques des préoccupations de la littérature comparée, « aujourd'hui sensible aux pratiques artistiques autres que les arts du mot[38] ».

Développements internationaux de la littérature comparée

La discipline, longtemps associée à l'Europe, puis aux États-Unis, a trouvé depuis les dernières décennies une extension mondiale, ainsi que l'a souligné Tania Franco Carvalhal, dans son discours prononcé en 2004, au moment du cinquantenaire de l'Association, à l'occasion de son élection comme Présidente de l'AILC. Elle y rappelait qu'en 1991, pour la première fois, un congrès de l'AILC avait été organisé en Asie, à Tokyo, sur un sujet – la force de la vision – lui-même proche d'une culture imprégnée par le pouvoir de l'image. L'année suivante, qui célébrait le cinq centième anniversaire de la découverte de l'Amérique, le Bureau de la même Association s'était tenu à Porto Alegre. Et en octobre 1995, un colloque international était l'occasion d'accueillir le même Bureau à l'université de Pékin. Ce va-et-vient entre Asie et Amérique latine, Tania Franco Carvalhal le voyait comme représentatif d'un lien ancien entre les deux civilisations, tel que l'évoquait Octavio Paz dans son essai « Dos Apostillas : Asia y America », extrait de *Puertas al Campo*. S'il doutait des contacts et échanges favorisés, entre les deux continents, par les voyageurs, la théorie de l'origine asiatique des peuples natifs de l'Amérique lui paraissait

expliquer les analogies entre la Chine et les anciennes civilisations américaines. Cette idée de « tracer largement une architecture de ponts » paraissait être aussi une des fonctions de l'AILC, dont le Congrès triennal de 2000 s'était tenu à Prétoria, en Afrique du sud, manifestant « cette même orientation internationaliste[39] ».

L'ouverture internationale de la discipline s'accompagne d'une diversité des traditions universitaires, et de tendances parfois internationales. Ainsi la littérature comparée espagnole est-elle aujourd'hui encore sans doute fille de l'œuvre importante de Claudio Guillén, auteur de *Entre lo uno y lo diverso*. L'ouvrage, publié en 1985 et dédié à René Wellek et à Harry Levin, auprès de qui Claudio Guillén avait étudié, fait autorité encore aujourd'hui et, s'il trace une voie singulière, inscrite parfois dans un parcours personnel, il engage aussi la littérature comparée dans une direction théorique. Cette orientation était déjà inscrite, en Espagne, dans la loi de Réforme universitaire du 25 août 1983, qui séparait la discipline des philologies étrangères, mais la rattachait à la théorie de la littérature, l'intégrant dans la « *literary criticism* ». Par ailleurs, en 1990, le Bulletin officiel de l'État créait une licence de « Théorie de la littérature et Littérature comparée », soulignant la parenté des deux approches. Enfin plus récemment, les approches théoriques d'un José María Pozuelo confirment cette orientation de la discipline[40].

C'est au retour de Claudio Guillén en Espagne que la littérature comparée y avait donné naissance à la création d'une société savante, la *Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (SELGyC), en mai 1974, à l'initiative d'un cercle de professeurs de diverses philologies de l'université Complutense de Madrid. Cet acte de fondation prit la forme d'un colloque auquel participèrent, à côté de Claudio Guillén, Marcel Bataillon, qui prononça le discours inaugural, René Etiemble ou Eva Kushner. La naissance institutionnelle de la discipline s'est accompagnée de la création d'une revue scientifique, l'annuaire *1616*, dont le titre provenait de la date de la mort à la fois de Shakespeare et de Calderón. Le premier numéro de la revue publia une sélection des Actes du Congrès de la SELGyC organisé en 1977 à Madrid. De recueil d'Actes, *1616* est devenu, en 2011, une revue de littérature comparée, imprimée et diffusée par le service d'édition de l'université de Salamanque, et comportant une section de « Varia[41] ».

Dans un contexte aussi différent de l'Espagne que celui présenté par la Chine, le développement de la littérature comparée a suivi des voies assez différentes, du moins au départ. Ye Shuxian a ainsi pu montrer que son développement institutionnel s'est appuyé sur l'anthropologie littéraire, puisque l'Association chinoise d'anthropologie littéraire, fondée en 1996, a été annexée à l'Association chinoise de littérature comparée. Le premier Congrès de l'Association, qui s'est tenu l'année suivante à Xiamen, a donné lieu à des débats sur l'interaction des disciplines dans une approche interdisciplinaire, aboutissant à des définitions de l'anthropologie littéraire. Dans l'histoire de la critique chinoise, il s'agissait d'un changement de paradigme, se traduisant, comme le remarque Ye Shuxian, « par le passage de la philologie à l'herméneutique culturelle ». Le tournant se marque en particulier par la publication, en 2003, de son ouvrage intitulé *Littérature et anthropologie : recherches littéraires dans la mondialisation des connaissances*, ainsi que par un premier manuel chinois sur ce domaine, un *Cours d'anthropologie littéraire*, publié en 2010[42].

Il voit trois raisons, liées entre elles et au contexte particulier de la Chine, à cette orientation anthropologique de la littérature comparée : « le développement des méthodes comparatives depuis la fin du XIX^e^ siècle, la mondialisation des connaissances anthropologiques, enfin, le relativisme culturel en anthropologie et l'idée postcoloniale d'une "justice universelle" ». Selon lui, la mondialisation des connaissances « remet en question les comparaisons binaires » et la critique postcoloniale « favorise la dissolution d'une conception élitiste de la littérature, en appelant à explorer les littératures minoritaires, non écrites ou marginales, pour orienter la littérature comparée vers la démocratisation incarnée par l'anthropologie littéraire ». Ainsi les travaux récents se focalisent

> « Sur les relations entre mythes et rites, sur l'archétype rituel tel qu'il est suggéré par les récits littéraires anciens et modernes, à l'aide des investigations de terrain sur les survivances rituelles permettant de relier mythe, rite et croyance, de tisser les liens entre les divinités mortes enregistrées dans les écrits anciens et celles qui sont encensées de nos jours dans les temples. »

Dans la lignée de Mao Dun, également écrivain sous le pseudonyme de Shen Yanbing, et mort en 1981, la démarche comparative se met alors au service de l'étude des mythes chinois[43].

Le terme de l'évolution de la discipline a consisté à « construire un dialogue méthodologique entre la tradition académique chinoise et les

théories et les paradigmes occidentaux », selon la formulation employée de nouveau par Ye Shuxian[44]. Dans un tel dialogue, la réflexion sur les méthodes et les fondements théoriques de la littérature comparée induisent aussi une orientation théorique, favorisée par les relations accrues avec les universités du nord de l'Europe (l'impact de Douwe Fokkema en Chine a été profond) et des États-Unis.

Ainsi, ces deux exemples aussi différents l'un de l'autre que forment les évolutions récentes de la discipline en Espagne et en Chine montrent d'une part les mutations qu'a subies la critique comparatiste à la fin du xx^{e} siècle, sous l'influence du développement de pratiques interdisciplinaires, d'autre part sa tendance à une orientation vers des approches théoriques.

Entre universalisme théorique et pensée de la différence

Dans un article où elle étudie « le sens du rapprochement » entre « littérature comparée et théories littéraires », Tania Franco Carvalhal relève le tournant qu'ont représenté les années 1950-1960 dans l'évolution de la discipline en direction d'approches théoriques. Au plan institutionnel, cette expansion des courants théoriques se traduit, au Brésil par exemple, par la création de chaires ou même de départements de « Théorie littéraire et Littérature comparée » et par la création, en 1969, d'un doctorat du même nom. Ces évolutions ne trouvent par ailleurs pas d'équivalent dans l'Université française, même si la notion de « littérature générale » s'associait à l'intitulé de la discipline, par exemple dans la Société nationale des comparatistes qui introduisait l'adjectif dans son nom à partir de 1973[45].

Pourtant, la perception de la place de la théorie dans la définition de la discipline s'établissait nettement, et Tania Franco Carvalhal remarque la publication, au cours de la même année 1989, de trois ouvrages sur la discipline accordant une place importante à la théorie : *La Littérature comparée* d'Yves Chevrel, ainsi que deux ouvrages collectifs, le *Précis de littérature comparée*, dirigé par Pierre Brunel et Yves Chevrel et *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, dirigé par Eva Kushner, Marc Angenot, Jean Bessière et Douwe Fokkema. Un an plus tôt, Adrian Marino, dans *Comparatisme et Théorie de la littérature*, fustigeait la pratique

comparatiste de l'histoire littéraire et appelait à un développement du comparatisme en direction de la théorie.

La contribution d'Earl Miner au volume *Théorie littéraire*, qui en forme le chapitre 11, souligne la place particulière que peut tenir l'approche comparatiste dans le discours théorique : « Toute théorie littéraire repose sur l'idée implicite que les généralisations sont valables "universellement" », ce qui ne peut être manifesté que « par comparaison interculturelle ». Et il en conclut : « Parce qu'elles sont interlinguistiques, internationales et interculturelles, les études de littérature comparée paraissent d'emblée plus aptes que les études de littératures nationales à nourrir une réflexion universalisante ». La comparaison de plusieurs littératures favorise donc la vue surplombante nécessaire à la théorisation, et permet de considérer la littérature comme un tout. Jonathan Culler, suivant la proposition de Northrop Frye, envisage « la possibilité d'une poétique compréhensive, dont l'objet serait la littérature comme un tout, non la littérature d'une seule nation ». Et Henri Remak affirme que « sans la littérature comparée, les piliers ne sont pas reliés ensemble et n'ont pas de toit[46]. »

Ainsi, la position universalisante de son propos invite la théorie à l'approche comparatiste. Mais Tania Franco Carvalhal montre l'autre aspect de l'affinité entre comparatisme et théorie, car celle-ci, à rebours, a permis d'enrichir les méthodes comparatistes. Ainsi, l'apport d'une notion comme celle d'intertextualité a pu être « décisif pour une nouvelle compréhension des notions de sources et d'influences ». Le remplacement, dans la critique comparatiste, de ces deux dernières notions a permis de sortir de ce qu'Adrian Marino a pu appeler « les anciennes ornières historiennes, positivistes », de la discipline et l'approche différente induite par la notion d'intertextualité a permis, selon Tania Franco Carvalhal, de modifier « sensiblement les lectures des modes d'appropriation, d'absorption et de transformation textuelles, en modifiant aussi notre compréhension de la mobilité continue des éléments littéraires[47]. »

Anna Balakian fait le même commentaire sur l'introduction de la notion d'intertextualité, mais attire tout de même l'attention sur le risque de la langue de bois dans la méthodologie comparatiste. Elle remarque que le mot « influence » « est un gros mot, confondu avec "imitation", et a même été vu comme une menace d'ethnocentrisme ». La notion de « fortune littéraire », liée à celle d'« influence », a connu le même mauvais sort. Or,

malgré les objections qu'elle a pu soulever, le type d'études auquel elle a donné lieu permettait « de tester la perméabilité ou l'imperméabilité d'idées, de goûts et la capacité d'un auteur particulier à bénéficier d'un phénomène de réception au-delà de certains obstacles de temps et de lieu » ; cette notion permettait également de « déterminer la relativité de concepts comme "grands auteurs" ou "auteurs mineurs". Anna Balakian reconnaît bien sûr l'importance de l'apport des théories de la réception et l'intérêt, en particulier, de la méthode quantitative, mais elle met aussi en garde contre la « fascination pour la spéculation théorique » : « ceux qui éclairent plutôt qu'ils n'intègrent, qui juxtaposent plutôt qu'ils ne mettent en relation, qui utilisent un texte hors du contexte comme prétexte pour la théorie seront des voyageurs suspects dans la discipline de la littérature comparée, jusqu'à ce qu'ils apprennent à utiliser la théorie comme un moyen et non une fin envisageant, dans l'étude des relations littéraires, la littérature comme un objet holistique[48]. »

De fait, Valéry, dans son *Discours au Collège de France* en 1937, définissait, à travers la notion de « poïétique », une approche fondée sur des considérations théoriques, mais il ne proposait pas de substituer cette approche à celle d'histoire littéraire. Et de même Claudio Guillén, dans son ouvrage *Entre lo uno y lo diverso*, refuse d'appréhender la littérature comparée autour de l'idée d'un conflit entre histoire littéraire et approches théoriques. De cette relation de la littérature comparée à l'histoire et à la théorie, il tire une réflexion sur le fonctionnement plus général de la discipline, prise entre « différents degrés de théoricité », correspondant « aux distances différentes entre l'observateur et les faits observés ». Le chapitre 9 de son ouvrage fait en effet l'hypothèse d'un lien entre la « littérature générale » telle que l'avait définie Paul Van Tieghem dans son ouvrage de 1931 sur la littérature comparée et la théorie littéraire. Paul Van Tieghem distinguait entre littérature comparée, qui portait sur des relations binaires, d'œuvre à œuvre ou d'auteur à auteur, entre deux ou plusieurs littératures, tandis que la littérature générale abordait « les faits communs à plusieurs littératures[49] ».

Yves Chevrel envisage l'idée d'une « histoire comparée du littéraire », supposant l'abandon du « concept même de littérature, qui renvoie à un ensemble plus ou moins clos sur lui-même, pour lui substituer celui, plus malléable, de *littéraire* ». Une telle histoire porterait non sur les œuvres dans leur particularité, mais sur « ce qui, au cours de l'évolution de

différentes sociétés, a été considéré, dans chacune d'elles, comme faisant partie d'un ensemble désigné en français par l'adjectif substantivé *littéraire*[50] ». L'approche historique est ici étroitement imbriquée dans la réflexion théorique, parce qu'elle suppose une interrogation sur l'identité de la nature littéraire des œuvres, et un examen de la relativité de cette identité, qui donc bat en brèche la conception « holistique » de la littérature mise en question par Anna Balakian. Dans *Dire le littéraire*, Jean Bessière souligne cette valeur de synthèse de la notion de « littéraire », qui suppose la relativité et intègre la différence, à la fois des formes prises par lui et des discours portés sur son essence : « Si, dans le littéraire, il s'écrit et se lit des choses différentes, la question du littéraire est celle du champ commun de ces différences – lieu de ses propres singularités[51] ». Il serait ainsi possible de s'écarter de la traditionnelle question sur ce qu'est la littérature, question qui, dans sa dimension absolue, ne laisse guère de place au comparatisme. Lui substituer une réflexion sur le littéraire, que celui-ci soit l'objet d'une enquête historique, comme dans le projet d'Yves Chevrel, ou théorique, comme dans l'ouvrage de Jean Bessière, permet de prévenir tout universalisme et autorise l'appréhension des identités et l'interrogation sur les différences, qui fonde toute démarche comparatiste. Par là, la littérature comparée, ainsi que l'avait présentée Claudio Guillén, se situe entre historicité et théorie, entre quête d'un universalisme et pensée de la différence.

Cette double préoccupation fonde sans doute, de manière plus aiguë pour la littérature comparée que pour toute autre étude critique, la réconciliation entre histoire et théorie à laquelle appelle Antoine Compagnon pour les études littéraires en général. Expliquant, dans sa leçon inaugurale du Collège de France, le sous-titre de l'intitulé de sa chaire, « histoire, critique, théorie », il superpose l'opposition habituelle de l'histoire et de la théorie au clivage de l'approche diachronique et de l'approche synchronique, correspondant à deux manières d'appréhender l'œuvre, et s'inscrivant dans deux héritages critiques. Celui qui correspond à la rhétorique ou à la poétique s'intéresse « à la littérature dans sa généralité afin d'en tirer des règles ou même des lois », tandis que l'histoire littéraire et la philologie « s'attachent aux œuvres en ce qu'elles ont d'unique et de singulier, d'irréductible et de circonstanciel […], et les expliquent par leur contexte[52] ». Ce clivage, selon lui, résulte d'une « tension séculaire entre création et histoire, entre texte et contexte, ou entre auteur et lecteur » qu'il

entend dépasser en réparant « la cassure de la forme et du sens, l'inimitié factice de la poétique et des humanités[53] ». Ce dépassement, dans la littérature comparée, peut prendre en particulier la forme d'un déplacement de l'idée d'histoire littéraire vers celle d'une géographie littéraire. Car c'est en définitive à cet idéal comparatiste qu'appellent, à travers une redéfinition de la notion goethéenne de littérature mondiale, les réflexions contemporaine, issues des études postcoloniales, sur le nécessaire décentrement des canons, sur le rapport complexe du centre et des marges et les préjugés propres à ces notions.

La littérature mondiale

La naissance d'une critique comparatiste semble indissociable de l'esthétique romantique. Une comparaison suggestive consiste à confronter les approches comparatistes nées à cette époque, établies sur la relation entre littérature et société, et par ailleurs la notion de *Weltliteratur* chez Goethe, où l'œuvre est au contraire abordée – même si la littérature y est envisagée de façon internationale – pour elle-même et indépendamment de son rapport au contexte. Le débat entre la critique néo-classique et la critique romantique se développe donc dans des termes très différents en Allemagne et en France où, pour les classiques, domine la perspective nationale : l'esthétique du classicisme allemand ne s'éloigne guère de celle des critiques français défenseurs du relativisme et ces décalages ont à voir avec la conception de la littérature.

Littérature mondiale et critique comparatiste

Ainsi, le développement de la littérature comparée, à partir de son émergence, suit un certain nombre de jalons. La réflexion des romantiques, débutée au cours de la génération précédente, sur l'identité de la littérature et le lien entre œuvres et culture a apporté un rejet des canons universels du Beau et l'introduction d'un relativisme esthétique propice à une critique comparatiste. Goethe a, bien sûr, au départ construit cette notion pour faire apparaître la chimère de l'idée de littérature nationale[54]. Mais cette vision internationale – au départ européenne – et non plus nationale de la littérature a conduit Goethe à l'élaboration de son concept de *Weltliteratur*

(« littérature mondiale »), fondée sur l'idéal d'un patrimoine mondial formé par les œuvres littéraires, en particulier à travers la traduction. Or, cette vision de la littérature, qui semble issue des premières approches comparatistes, représente en réalité un paradoxe. Car les œuvres de la littérature mondiale sont appréhendées, à rebours des présupposés critiques de la littérature comparée, comme des absolus, hors du contexte historique et culturel qui les a déterminées et permet de les comprendre. De sorte que la relation de continuité entre littérature comparée et « littérature mondiale » peut aussi bien être envisagée comme une relation d'opposition.

Dans l'histoire de la littérature comparée, la notion de « littérature mondiale » a été l'objet de nombreux débats, dans des sens différents qui ont pu être affectés par les contextes de ces débats. Elle a pu être rejetée par les puristes de la discipline, attachés à l'étude de la langue originale d'un texte et de sa mise en relation avec un contexte culturel, tandis que la littérature mondiale de Goethe supposait la circulation des œuvres par la traduction. Emily Apter pousse plus loin l'hypothèse d'un clivage entre littérature comparée et littérature mondiale, citant Nirvana Tanoukhi selon qui « la comparaison dépend pour son existence de l'erreur d'une géographie fondée sur la nation » : la comparaison reposerait sur le présupposé de la frontière et de la différence, là où la littérature mondiale élargirait simplement les frontières nationales à travers lesquelles les œuvres littéraires sont habituellement étudiées, que l'approche soit ou non comparatiste. David Damrosh souligne qu'une telle différence s'est développée aux débuts mêmes de la littérature comparée et de la littérature mondiale. Il oppose l'idéal de Goethe au « cosmopolitanisme triomphaliste de Philarète Chasles » qui créa un nouveau cours, en janvier 1835 à Paris, intitulé « La comparaison des littératures étrangères » et annonça, à l'occasion de la première leçon, consacrée à Cervantès et Shakespeare, que le propos concernerait l'influence des grands esprits au-delà de leurs frontières, et en particulier en France[55]. Le francocentrisme attaché aux débuts du développement de la littérature comparée paraît ainsi peu conforme à l'idée goethéenne d'un citoyen du monde. Enfin Helena Carvalhão Buescu souligne que la récente montée en puissance de la littérature mondiale s'oppose à la situation de la notion dans de nombreux textes critiques des années 1950 qui « ont pris comme objet la légitimité ou illégitimité du travail en traduction et qui, à ce moment, éloignent la littérature comparée de la *World Literature*[56] ».

Au plan institutionnel, cette distinction entre littératures nationales ou littérature comparée d'une part et littérature mondiale d'autre part, se traduit dans certains fonctionnement universitaires. En Russie et dans de nombreux pays d'Europe orientale, par exemple, des départements de « littérature mondiale » se sont constitués depuis longtemps dans les universités, consacrés à l'enseignement des littératures, hors de toute préoccupation linguistique, et à côté des départements de langues et de littératures étrangères. Aux États-Unis, l'enseignement de « littérature mondiale » était prévu pour le cycle de licence, celui de « littérature comparée », plus spécialisé car requérant des compétences linguistiques, pour le master et le doctorat. Mais, de manière plus récente, des départements de « littérature mondiale » se sont créés. Si Franco Moretti remarque que ses collègues de l'université Columbia, où il exerçait avant de venir à Stanford, avaient refusé de baptiser « *world literature* » le nouveau département, Emily Apter rappelle que le spécialiste de la notion, David Damrosh, dirige à l'université Harvard « *The Institute of World Literature* », dont la session inaugurale s'est tenue symboliquement à Pékin en 2011, ce qui fut aussi l'occasion du premier Congrès de l'Association de Littérature Mondiale (« *World Literature Association* ») avec pour sujet : « l'émergence des Littératures mondiales » (« *The Rise of World Literatures*[57] »).

Or la littérature comparée aujourd'hui, de plus en plus nettement, se réclame de la notion de « littérature mondiale », qui suscite d'innombrables commentaires. Parmi les théoriciens de la notion, Hendrik Birus a montré le sens que pouvait prendre le projet de Goethe, en 1827, à la lumière de la littérature comparée naissante, tandis que David Damrosh introduit des réflexions théoriques et propose des perspectives comparatistes contemporaines à partir de la notion de littérature mondiale. Ces positions se mêlent en fait à un débat contemporain bien plus vaste, introduisant des réflexions sur la nécessaire extension du champ d'étude de la littérature comparée dans une perspective post-colonialiste, ou sur la question du rapport que l'on peut avoir à une littérature lue en traduction.

De tels débats font intervenir Pascale Casanova, dans sa *République mondiale des lettres* qui, publié en 1999, a eu un important retentissement, surtout depuis sa traduction, en anglais en 2005, et dans une douzaine de langues au total ; mais aussi Franco Moretti, avec son article « Conjectures sur la littérature mondiale » (« *Conjectures on World Literature* »), publié en 2000 dans *New Left Review* ; puis, après les réactions de Christopher

Prendergast, Jonathan Arac ou Emily Apter, dans un second article, publié en 2003 dans le même périodique et intitulé « Autres conjectures sur la littérature mondiale » (« *More Conjectures on World Literature* »), article lui-même complété par un troisième, « Évolution, systèmes mondiaux, *Weltliteratur* », dans lequel il explicite la pensée, celle des systèmes mondiaux, dans laquelle il inscrit ses réflexions sur la notion[58]. Sans doute serait-il délicat d'entrer dans tous les arguments de ce débat, mais il est significatif que la notion de « littérature mondiale » soit à ce point interrogée à un moment où la littérature comparée, mise en question par les crises qu'ont représentées les tournants du multiculturalisme et de la mondialisation, cherche à se redéfinir.

Goethe et la *Weltliteratur*

Manfred Neumann expose les différents aspects du contexte dans lequel Goethe a élaboré cet idéal. Lecteur de la revue *Le Globe*, il constate à travers elle qu'il se constitue une littérature universelle, ce qu'il écrit dans sa revue *Kunst und Altertum* (*Art et Antiquité*) en janvier 1828. Mais le passage qui apparaît comme un tournant dans l'émergence de la notion est cette phrase souvent citée des *Entretiens avec Eckermann*, à la date du 31 janvier 1827 : « Littérature nationale ne veut plus dire grand-chose aujourd'hui ; l'époque de la *Weltliteratur* est à l'ordre du jour et chacun doit maintenant s'employer à accélérer cette époque ». Wilhelm Girnus considère que ce sont les relations littéraires franco-allemandes entre 1770 et 1830 qui ont créé les conditions de l'élaboration de notre concept moderne de *Weltliteratur*. Selon Manfred Neumann aussi, Goethe, en formulant cet idéal prophétique, s'engage dans un débat qui remonte à l'époque de Lessing, consistant à se demander si la détresse de la situation allemande pouvait être surmontée par une littérature politiquement engagée ou par une littérature conçue dans le cadre d'une éducation de la nation par l'art et la culture. Cette seconde position était défendue par Herder qui, prolongeant la pensée française des Lumières, s'intéressait à toutes les littératures connues comme autant d'éléments d'une culture humaine[59]. C'est donc l'idéal ancien de Herder que Goethe réoriente, reprenant même, selon Ernst Merian-Genast, « le nouveau concept organique de littérature universelle découvert par Herder », revendiquant sa paternité. Mais Victor Klemperer souligne que Goethe a complexifié cette idée d'une littérature

universelle organique en la portant à une « trinité cosmopolite, canonique et organique […], trois attributs considérés tantôt simultanément, tantôt successivement[60] ».

Hendrik Birus inscrit lui aussi l'apport de Goethe dans un débat critique. Il voit dans cet idéal d'un Goethe vieillissant une réaction à la critique romantique, et même antérieure au romantisme, qui a brisé « les limites traditionnelles de la littérature occidentales en réévaluant la poésie populaire et les littératures du Moyen Âge et de l'Orient[61] ». Il montre ailleurs la portée que cette notion a eue dans la postérité, par exemple chez Meltzl de Lomnitz, avec sa théorie du « décaglottisme », fondée sur la connaissance, pour tout comparatiste, de dix langues européennes, qui a conféré à la notion de « littérature mondiale » une tonalité nettement eurocentriste, décriée plus tard par Etiemble[62]. Contre cette vision restrictive, Marx et Engels, dans le *Manifeste communiste*, font écho à Goethe vingt ans plus tard (en 1848), en lui reprenant l'expression de « littérature mondiale générale » (« *allgemeine Weltliteratur* »), et en affirmant que cette littérature devait représenter non seulement le présent, mais embrasser aussi « l'histoire de toutes les sociétés antérieures[63] ».

Le concept de Goethe a ainsi bénéficié, surtout à la fin du XIX^e^ siècle, de relais puissants, et Siegfried Mews souligne par exemple le rôle qu'ont joué Joseph Lehmann – un autodidacte qui avait connu Heine et avait cotoyé aussi Berthold Auerbarch, Friedrich Spielhagen, Julius Rodenberg, Hoffmann von Fallersleben – et la revue qu'il a créée, le *Magazin*. La mort de Lehmann en 1879 n'a pas empêché le *Magazin*, après cinquante ans sous sa direction, de continuer à illustrer cet idéal de littérature mondiale. La notion a été réactivée en relation avec des discussions polémiques sur la méthode, le champ d'action et les présupposés critiques de la littérature comparée[64].

Eurocentrisme comparatiste et littérature mondiale

Peut-être le point de départ de ce regain d'intérêt, lié à une première « crise de la littérature comparée », est-il lui-même assez ancien, car Etiemble l'avait utilisé pour signifier à la littérature comparée la nécessité où elle se trouvait de sortir de son ornière eurocentriste. Etiemble y revient, d'essai en

essai, comme pour souligner la place fondamentale de la notion dans son propre rapport au comparatisme. Dans la « Préface » à ses *Quelques essais de littérature universelle*, en 1982, il rappelle que, en 1974, le premier des ses *Essais de littérature (vraiment) générale* s'intitulait : « Faut-il réviser la notion de "Weltliteratur" ? ». Il ajoute ce commentaire : « La réponse allait de soi. Ce volume s'efforçait pourtant de l'expliciter en présentant un certain nombre d'études qui refusaient de se confiner dans l'espace littéraire de l'Europe occidentale[65]. » Dix ans plus tard encore, dans la « Préface » de ses *Nouveaux essais de littérature universelle*, il répond à une injonction de s'expliquer « sur cette notion de "littérature universelle" ou, si l'on préfère : planétaire », et justifie ce nouvel adjectif :

> « Je suggère que, depuis que notre chétive espèce a transmis des traces de ses cultures, orales, écrites, sans que chacun des groupes ethniques ou langagiers en soit conscient – beaucoup d'entre eux étant refermés sur soi –, une littérature s'est élaborée qu'à la fin du XX^e^ siècle il n'est pas impertinent, terrestrement parlant, de considérer comme un phénomène universel. Au fait, et si l'on parlait de littérature "planétaire[66]" ? ».

Il faut alors revenir à son essai « Faut-il réviser la notion de *Weltliteratur* ? », qui est d'abord une réponse aux objections élevées contre la notion. Cette réponse débute par une glose et un éloge de l'idéal formé par Goethe, et appuyé sur une relecture des deux passages des *Entretiens avec Eckermann* où Goethe formalise cette notion. Il montre le caractère idéaliste d'une conception de la littérature qui nous place « dans la situation de nous corriger mutuellement » (« *in den Fall kommen, uns einander zu korrigieren* »), rappelant que, selon Goethe, aucun Allemand n'aurait aussi bien jugé Schiller que Carlyle. Il répond par ailleurs au reproche de « servir une idée éternelle du beau » en approuvant Goethe « quand il recherche dans la *Weltliteratur* les invariants de toute beauté littéraire ». Surtout, il évoque cet idéal d'une poésie comprise comme « un bien commun de l'humanité » (« *dass die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist* »), idéal opposé à tout nationalisme, et qu'on ne peut donc taxer de germanocentrisme[67]. Comme le souligne Hendrik Birus, cette formule du « bien commun de l'humanité » était une manière, pour Goethe, de faire écho aux idées de Herder, qui était opposé aux frontières nationales d'une littérature[68].

Etiemble en vient ensuite aux relations entre « littérature mondiale » et « littérature comparée », rejetant l'hypothèse d'une superposition des deux

notions, et préférant voir dans la littérature comparée la méthode d'analyse, dans la *Weltliteratur* le domaine d'application : « Si donc la littérature comparée peut être rapprochée de la *Weltliteratur*, ce n'est point parce qu'elle s'identifie à la *Weltliteratur*, mais dans la seule mesure où elle permet d'y accéder[69]. » Si le rêve de Meltzl d'un « *Dekaglottismus* », pour accéder à autant de littératures que possible, s'avère chimérique, Etiemble recommande l'extension des perspectives comparatistes, aussi bien sur le plan géographique que chronologique.

Cette extension est d'autant plus nécessaire que l'examen des tentatives de constitution d'une « *Weltliteratur* » a fait apparaître qu'« un européocentrisme abusif continue à tout fausser de ce côté-ci du monde ». Ainsi, si Hermann Hesse, en 1946, a refusé de concevoir son projet d'une « Bibliothèque de la littérature mondiale » (*Eine Bibliothek der Weltliteratur*) « selon un programme préconçu[70] », la *Bibliothèque idéale* qu'avait conçue Queneau en interrogeant soixante et un écrivains a donné lieu à une liste de cent titres parmi lesquels ne figurent que trente-neuf écrivains non-français, presque tous de langues européennes. La même tendance se dessine dans le *Tableau chronologique comparatif de la littérature mondiale du Moyen-Age aux temps modernes 1150-1939* (*Vergleichende Zeittafel der Weltliteratur, von Mittelalter bis zur Neuzeit 1150-1939*) d'Adolf Spemann, publié en 1951, après la défaite du nazisme. Et dans les *Stoffe der Weltliteratur* (*Thèmes de la littérature mondiale*) d'Elisabeth Frenzel, dictionnaire publié en 1962, le choix des rubriques comme les œuvres choisies pour les illustrer a du mal à sortir de l'Europe occidentale[71] : « faites la part de l'Islam, du bouddhisme, de l'athéisme dans cette *Weltliteratur*-là, et vous verrez qu'elle est modeste » ; il conclut sur l'orientation du modèle qu'elle représente : « Ainsi présentée, la *Weltliteratur* n'est guère qu'une mise en valeur des idées bourgeoises et des valeurs chrétiennes[72] ».

Pour sortir de cette vision très circonscrite, Etiemble forme le vœu d'une « *Weltliteratur* de l'avenir[73] », dont l'histoire devra être écrite « par des équipes d'hommes d'une gourmandise exceptionnelle, d'inlassables érudits[74] », et qui pourraient collaborer ensemble dans le cadre d'« une association véritablement internationale de littérature comparée[75] ». Mais elle dépendra alors des entreprises de traduction : « Le bon usage que chacun de nous fera de la littérature dépendra en vérité des progrès d'un art

méprisé[76] ». Pourtant cet idéal universaliste, il le ramène aussi à la proportion de l'individu, de la lecture personnelle, rappelant que la « bibliothèque idéale » d'Yvon Belaval est « celle que je lis[77] ». Il fait le calcul du nombre de « très beaux livres » qu'un homme peut lire, s'il en lit un par jour, en langue originale ou en traduction, et évalue ce total à 18 262 titres : « Par rapport au nombre de très beaux livres qui existent, qu'est-ce que 18 262 titres ? Une misère[78]. » L'idéal de *Weltliteratur* est ainsi pris dans une dialectique de l'expansion et de « limitation ». Il cite ces deux vers de Fontane :

> Das Haus, die Heimat, die Beschränkung,
> Die sind das Glück und sind die Welt.
> La maison, la patrie, la limitation,
> Sont le bonheur et sont le monde.

Il y ajoute ce vers de Goethe : « *In der Beschränkung zeigt sich der Meister* » (« Le maître se révèle dans la limitation »). Cette nécessaire limitation qui est celle du lecteur conduit la notion de *Weltliteratur* à ce point de contradiction que « le même Goethe » nous a enjoints de « préparer de toutes nos forces l'avènement de la *Weltliteratur*, et néanmoins, et conjointement, de savoir nous borner, sous peine de ne jamais exceller en rien[79]. »

Relativité de la littérature mondiale

La conception d'Etiemble était un programme, non seulement pour le lecteur amateur de littérature, mais aussi pour le comparatiste. La littérature comparée moderne, confrontée aux enjeux du monde moderne, annoncés par Etiemble, ceux du multiculturalisme et de la mondialisation, a été naturellement conduite à repenser cette notion. Parmi les réflexions récentes sur la littérature mondiale, l'apport de David Damrosh a été important, dans de nombreuses publications, dont en particulier deux ouvrages.

Le premier, celui qui l'a fait connaître en 2003, s'intitule *Qu'est-ce que la littérature mondiale ?* S'appuyant, dans son introduction, sur les deux passages de Goethe dans les *Entretiens avec Eckermann*, il propose un parcours, partant de la « quête de Gilgamesh » pour aller vers le monde contemporain. Dans Gilgamesh, il n'est pas tant intéressé par le texte lui-même que par l'histoire de la découverte de Ninive et des tablettes sur

lesquelles il a été gravé, et c'est aussi une manière de décrire la littérature mondiale moins par le corpus que par la manière d'y avoir accès.

Le second ouvrage, *World Literature in Theory*, publié en 2014, est une anthologie des textes théoriques concernant la notion de *Weltliteratur*. L'ouvrage débute bien sûr par les extraits des *Entretiens avec Eckermann*, mais fait figurer aussi les analyses et définitions des grandes figures comparatistes qui ont réfléchi à la notion : les tout premiers comparatistes, comme Meltzl, le disciple de Goethe, mais aussi Hutcheson Macaulay Posnett, le premier auteur d'un ouvrage sur la littérature comparée ; ainsi que, parmi de nombreux autres textes, celui d'Etiemble, bien sûr, et ceux d'écrivains contemporains comme Borgès, ou de comparatistes qui ont réfléchi plus récemment à la notion – Tania Franco Carvalhal, Franco Moretti, Pascale Casanova, Susan Bassnett, Emily Apter, Gayatri Spivak et lui-même.

La conception de la *Weltliteratur* que propose David Damrosh fait écho aux critiques adressées par Etiemble à la tentation de transposer la notion sur une liste qui rendrait compte de canons fixes et serait nécessairement orientée. Théo d'Haen constate que, pour David Damrosh, « la littérature mondiale n'est pas en premier lieu une liste de "grands du monde", mais qu'elle varie selon les époques, les différentes constellations ou les canons reflétant les différentes positions, les goûts ou les préoccupations des différents lieux et moments[80] ». Helena Carvalhão Buescu va plus loin dans cette idée d'un relativisme de la notion chez David Damrosh en affirmant qu'il s'agit pour lui d'un « mode de lire », plutôt que d'une « substance[81] ». Cela montre à quel point les réflexions récentes sur cette notion ont fait d'elle un outil pour penser les enjeux de la critique comparatiste dans une conception du monde dont les repères et les cadres anciens ont été remis en question par le post-colonialisme.

Anne Tomiche remarque, en effet, l'emploi du concept de littérature mondiale « après la fin des empires coloniaux […] pour contester la domination de la culture européenne ou pour attester la fin de cette domination ». Un second usage, lié au premier, éclaire le recours à ce concept : « contester l'assimilation entre littérature comparée et littérature européenne ». D'une part, selon elle, une tendance française s'est dessinée, malgré l'héritage d'Etiemble, pour assimiler littérature comparée et littérature européenne ; d'autre part, la notion de littérature mondiale « est peu utilisée dans le champ comparatiste français actuel » et « développée

dans le champ comparatiste américain où elle est désignée sous le nom de *world literature*[82] ».

La place du concept de littérature mondiale dans les réflexions comparatistes serait donc en partie issue de la volonté de tirer la littérature comparée hors du cercle européen. Néanmoins, les critiques de Goethe ont très tôt remarqué sa propre ambivalence à l'égard de son idéal de littérature mondiale, qui se développait en partie sur le fondement d'une conscience de l'identité et de l'unité de la littérature européenne. Ainsi, dès 1915, dans sa thèse de doctorat, Else Beil cite une note tirée des entretiens rassemblés par Biedermann qui rapporte une conversation de Goethe avec le poète Willibald Alexis, le 12 août 1829 : « Là aussi dans la conversation, il fut fait mention d'une littérature commune universelle ou européenne, un de ses sujets préférés à l'hiver d'une vie encore charmée par la fantaisie. » Et reprenant cette remarque, Victor Klemperer tire cette conclusion sur les liens entre littérature mondiale et littérature européenne :

> « "Littérature européenne ou universelle" – c'est la question cruciale. En forgeant le terme et le concept de littérature universelle, Goethe fut le premier à pressentir, à nommer, à véritablement montrer et à porter ainsi à la conscience générale, quelque chose qui se développa ensuite : la littérature européenne[83]. »

Eva Kaufmann suggère même qu'en 1827 la littérature mondiale avait une dimension européenne et que le concept, qui désigne « l'échange international d'une littérature contemporaine » est repris aujourd'hui pour embrasser « *toutes* les régions du monde, au sens plein du terme[84] ». Quel qu'ait été l'idéal européen de Goethe, cette hypothèse d'une limitation européenne de sa perspective paraît très discutable. Mais dans le débat de la critique contemporaine sur la littérature mondiale, Emily Apter rappelle schématiquement les notions en jeu et leurs implications : la « littérature mondiale » « évoque la grande tradition comparatiste de la maîtrise encyclopédique et de l'œcuménisme académique » ; la « république mondiale des lettres » est attachée à « un idéal républicain francocentrique d'excellence universelle », selon la notion de « méridien de Greenwich littéraire » développée par Pascale Casanova ; le « cosmopolitisme » s'inscrit dans la vision kantienne de paix perpétuelle éclairée par la culture de tous ; la « planétarité », notion par laquelle Gayatri Spivak achevait son parcours intellectuel dans *Mort d'une discipline*, « purgerait le "global" de son hybris capitaliste » ; les « systèmes mondiaux littéraires », auxquels

Franco Moretti associe sa conception de la littérature mondiale, et qui, inspirés par Fernand Braudel et Immanuel Wallerstein, « reposent sur des réseaux de circulation culturelle, de réseaux littéraires et de transpositions de genres » ; enfin « littérature-monde » correspond au « refus des sectorisations postcoloniales du champ littéraire ». Elle remarque par ailleurs que *The Routledge Companion to World Literature*, publié en 2012, présente un programme pleinement transdisciplinaire, se proposant de couvrir « la relation disciplinaire de la littérature mondiale avec des domaines tels que la philologie, la traduction, les études de mondialisation et de diasporas[85] ».

Extension et canons

La littérature mondiale, depuis l'idéal décrit par Goethe, a parcouru un long chemin et a subi de profondes transformations, prenant sens dans le contexte des transformations des sciences humaines, dans leurs méthodologies comme dans leurs périmètres scientifiques, dans le monde du post-colonialisme. Un des ouvrages qui, dans ces réflexions, a marqué un tournant et constitue une des références du débat a été *La République mondiale des lettres* de Pascale Casanova, initialement publié en 1999. Son point de départ est l'idée de la création d'un « espace littéraire international » à partir du XVI^e^ siècle, fondé sur le fait que « la littérature est devenue un enjeu commun », et rayonnant à partir de la France qui impose sa norme. Celle-ci se voit contestée à partir de la fin du XVIII^e^ siècle et de la « révolution herderienne », qui conduit à la constitution d'autres centres, en particulier Londres et, à partir de la fin du XIX^e^ siècle, à l'entrée dans ce système de concurrence du continent américain. Enfin, une troisième phase est représentée par la décolonisation, qui ouvre à tous les pays « l'accès à la légitimité et à l'existence littéraires ». Cet espace littéraire donne lieu à une « République mondiale des Lettres […] dotée d'instances de consécration spécifiques […] en matière de reconnaissance littéraire », République qui par ailleurs s'oppose « à la représentation pacifiée du monde, partout désignée sous le nom de mondialisation (ou *globalization*) ». Cette République, qui construit l'idée de littérature et la reconnaissance littéraire autour d'une norme ou de canons dont elle est dépositaire, est par ailleurs un marché, et Pascale Casanova cite Antoine Berman, qui constate que

l'apparition d'une *Weltliteratur* coïncide avec « celle d'un *Weltmarkt*[86] » (« marché mondial »).

Un éclairage si suggestif de la littérature comme phénomène international soumis à des canons internationaux comporte d'évidents revers, et la réception, elle-même internationale, de l'ouvrage en a rendu consciente Pascale Casanova. Celle-ci fait précéder sa seconde édition d'une préface, où elle reconnaît que « le livre est très "français" en ce qu'il met la littérature au centre d'une réflexion globalisante ». Certes, et c'est une manière de relativiser une telle conception holistique de la littérature, en particulier par le constat qu'il existe « un espace transnational autour de la notion même de littérature mondiale dont les termes, les outils, les enjeux sont en cours d'élaboration[87] ». Telle est fondamentalement la raison pour laquelle l'ouvrage est devenu objet de discussions de toutes les réflexions actuelles sur la littérature mondiale, auquel il apporte un éclairage. Mais la limite de cette thèse tient bien sûr aussi à son socle francocentriste et, ce qui est peut-être plus critiquable encore du point de vue de l'approche comparatiste de la littérature mondiale, son fondement eurocentriste, qui semble placer la « république mondiale des lettres » sur la voie d'une dictature européenne.

Significativement, Emily Apter place d'ailleurs les adjectifs dans l'ordre inverse, évoquant sa « perspective eurocentrique (et plus spécifiquement francocentrique) ». Le principe même d'une telle analyse la conduit à émettre des réserves sur certaines orientations de la littérature mondiale en direction d'une « célébration des "différences" nationales et ethniques » et des « "identités" commercialisées[88] », travers de la « République mondiale des lettres » que Pascale Casanova avait elle-même montrés du doigt. On peut aussi opposer à Pascale Casanova l'objection adressée par Etiemble, en 1975, à d'autres conceptions de la littérature mondiale qu'il avait jugées eurocentriques : « que penser d'une théorie littéraire qui néglige les rhétoriques arabes, indiennes, escamote les œuvres chinoises, japonaises[89] ? » Il rappellait que, des siècles avant l'émergence de l'Europe et même de la gloire des lettres gréco-latines, la littérature chinoise s'était constituée en centre incontournable, presque entièrement oublié par les recherches actuelles sur la littérature mondiale.

Goethe lui-même n'était pas exempt d'ambivalence, dans son élaboration de la notion de *Weltliteratur*. David Damrosh rappelle que, dans sa discussion avec Eckermann du 29 janvier 1827, il évoquait le poète

persan Hafiz en même temps qu'Horace, que deux jours plus tard, il évoquait la ressemblance d'un roman chinois avec son *Hermann et Dorothée* ou avec les romans de Richardson, qu'il comparait la pureté de ce roman avec les chansons licencieuses de Béranger ; mais que par ailleurs, il tenait la poésie grecque ancienne comme une référence universelle, et que la poésie serbe, célébrée en janvier 1827, était tenue un an plus tard, avec la poésie allemande médiévale, comme manifestation de barbarie[90]. De même, Victor Klemperer remarque qu'en 1822, dans un article intitulé « Poésie individuelle », Goethe exprimait la difficulté pour la poésie populaire « à obtenir la reconnaissance universelle » qu'elle souhaite et excluait de la véritable poésie les « tonalités domestiques » que « Voß avait données à sa *Louise* ». Klemperer évoque aussi la remarque d'Else Beil, selon qui le voyage de Goethe en Italie l'aurait « "convaincu de l'exemplarité" prédominante "de l'Antiquité[91]" ». Certes, ces positions sont antérieures à l'élaboration du concept de littérature mondiale en 1827, surtout le voyage en Italie, de quarante ans plus ancien. Néanmoins ces ambiguïtés doivent conduire à observer l'idéal de littérature mondiale avec circonspection. Victor Klemperer montre la relativité de cette vision universelle. D'un côté, il rappelle que « [p]our le cercle proche de Herder, ce qui était indien était plus proche de la nature et des origines qu'une création européenne ». Il évoque aussi l'exemple du romantique Eduard Stucken qui « fuit le présent européen comme un véritable romantique » et « se plaît dans les différences des pays lointains, dans l'éclat exotique de la nature tropicale ». Pourtant ce goût de l'exotisme comporte aussi une part suspecte. À partir de sources mexicaines, Stucken élabore une théorie de l'espace humain construit autour de cinq cercles qui le conduisent d'un espace individuel jusqu'à une immensité divine, mais « l'art et la connaissance qui lui font voir les cinq cercles sous la forme d'un tout universel, sont classiquement européens et romantiquement allemands[92] ».

Cela dit, ainsi que l'a remarqué Hendrik Birus, Goethe avait développé son idéal de littérature mondiale dans « l'Europe de l'après-napoléonisme[93] » ; sans doute est-il allé jusqu'à la concevoir, comme l'a montré Cyrus Hamlin, comme une alternative à l'historicisme romantique qu'il tenait pour un produit du nationalisme[94]. L'idée de la littérature mondiale avait été élaborée en relation avec l'écriture du *Divan oriental-occidental*, recueil de poésie écrit comme un dialogue à plusieurs niveaux,

entre lui-même et sa bien-aimée, entre lui en tant que poète et son modèle, le poète persan Hafiz, érigé par conséquent en norme d'après laquelle il écrivait ; un dialogue, aussi, entre passé et présent, entre islam et christianisme, entre Orient et Occident. Cette structure est représentée par le Ginkgo Biloba, arbre à feuille double, auquel il consacre un poème demeuré célèbre, et qui fonde donc la littérature mondiale sur le refus d'un centre. Enfin, avant de clore son recueil en prenant congé de son lecteur sous la forme d'une berceuse d'enfant (« Bonne nuit »), il consacre un dernier long poème à la légende des « Sept Dormants d'Ephèse », présente dans la dix-huitième sourate du Coran. Les sept, qui ne sont jamais sept – les six favoris de la cour sont rejoints par un pâtre, mais aussi accompagnés par un chien –, dorment pendant des siècles dans une caverne, qui est sans doute aussi une inversion de celle de Platon. Ils en sortent ensuite, inversant l'ordre des générations, et illustrant l'idéal d'une poésie qui, ayant refusé la privation de liberté, renaît aux générations futures. Ainsi conçue, la *Weltliteratur* se fonde sur le refus d'une norme, que celle-ci construise sa référence sur un moment de l'histoire ou sur la domination d'une culture.

Littérature mondiale et « systèmes-mondes »

La thèse de Pascale Casanova, qui articule son idée d'un « espace littéraire mondial » à une norme imposée par une culture, ne correspond donc pas à l'idéal goethéen. Mais une fois acceptée la pétition de principe, l'analyse représente une contribution importante à la réflexion sur une littérature mondiale, et peut être rangée parmi les visions de cette notion inscrites dans la pensée du « système-monde ». Ce concept provient du sociologue américain Immanuel Wallerstein, dont la contribution la plus importante est un ouvrage publié en trois volumes, *Le Système-monde moderne* (*The Modern World-System*), respectivement en 1974, 1980 et 1989. La pensée d'Immanuel Wallerstein, nourrie de ses travaux sur l'Afrique postcoloniale, s'appuie sur deux figures tutélaires : Karl Marx, qui a montré l'action des déterminismes économiques sur les politiques mondiales ; et Fernand Braudel, qui a décrit la manière dont les empires modernes se construisaient autour de grands réseaux d'échanges économiques. Elle conduit à une « théorie de la dépendance », articulée autour des concepts de « centre » et de « périphérie », qui ont pu être repris dans l'élaboration de réflexions sur la « République mondiale des lettres » ou sur la « littérature mondiale ».

Emily Apter rappelle le sens que tient le monde dans cette pensée du « système-monde » : selon Immanuel Wallerstein, « nous ne parlons pas de systèmes, d'empires, d'économies *du* monde, mais de systèmes, d'économies, d'empires *qui sont* un monde[95] ». David Damrosh souligne dans quelle mesure l'approche de Franco Moretti, par exemple dans son *Atlas du roman Européen, 1800-1900* (*Atlas of the European Novel, 1800-1900*), fondée sur « l'analyse de modèles larges plutôt que d'œuvres individuelles », doit aux concepts d'Immanuel Wallerstein[96]. Enfin, dans l'introduction à son article « Conjectures on World Literature », dans la réédition qu'il en donne dans *Distant Reading*, Franco Moretti lui-même situe sa position en expliquant avoir « trouvé un modèle conceptuel fort dans la théorie des systèmes-mondes de Wallerstein », théorie qu'il transpose à la littérature : « après tout, la littérature autour de nous est maintenant immanquablement un système planétaire[97] ».

L'implication d'une telle vision est un élargissement de perspective, un changement radical d'échelle qui s'applique aussi au temps. Pascale Casanova, dont le propos était l'élaboration d'une norme commune, situait une telle réflexion dans l'instant, et employait la métaphore d'un « méridien de Greenwich » pour définir « le temps littéraire », « l'établissement d'une mesure commune du temps[98] ». Dans sa *Cage des méridiens*[99], Bertrand Westphal reprend l'image du méridien et tient pour une caractéristique occidentale de tracer des frontières, géographiques ou intellectuelles, y compris dans l'élaboration de canons artistiques et littéraires. Ceux-ci ne seraient alors que des manifestations d'un ethnocentrisme incapable d'installer la « périphérie » au centre et de déplacer les normes. Wai Che Dimock, lui, transpose l'échelle mondiale de l'espace à la durée, celle du temps long, de ce que Fernand Braudel appelait la « longue durée », et qui représentait un changement d'échelle par rapport aux études historiques traditionnelles. Il évoque le concept de « planétarité » développé par Gayatri Spivak dans *Mort d'une discipline* et envisagé comme « un horizon jamais réalisé », et il le définit comme « une tentative pour repenser la forme de la littérature en s'adossant à l'histoire et à l'habitat de l'espèce humaine, au "temps profond" de la planète Terre ». De fait, selon lui : « Certains phénomènes historiques appellent une analyse sur une grande échelle. Ils ont besoin de centaines, de milliers et même de milliards d'années pour être reconnus pour ce qu'ils sont[100] ». Un tel système de

pensée fait bien sûr penser à l'analyse de Franco Moretti, qui distingue entre deux types d'analyses, celles qui visent « l'arbre », le cas individuel qui s'est détaché de phénomènes plus généraux, et celles qui prennent pour objet « la vague », un phénomène plus global, par conséquent. Ces deux images caractérisaient aussi sous sa plume, la distinction entre étude de littérature nationale et de littérature comparée[101].

La littérature mondiale et le temps

Wai Che Dimock, spécialiste de littérature américaine, prend pour objets des phénomènes très généraux, d'une généralité qui porte sur la durée plutôt que sur l'espace. Comme Franco Moretti, il se réclame d'Immanuel Wallerstein, mais pour évoquer ces études inscrites sur ce que ce dernier appelait, en évoquant lui-même Fernand Braudel, la « longue durée » : « Seul un "système-monde" peut porter le poids explicatif de transformations structurelles profondes ». Il débute l'introduction de son ouvrage, elle-même intitulée « La planète comme durée et comme extension », par le récit de la destruction, le 14 avril 2003, de la Bibliothèque nationale d'Irak et de la Bibliothèque islamique, au cours de la guerre d'Irak, et cela malgré l'avertissement lancé par de nombreux archéologues sur les dangers auxquels risquaient d'être exposés des vestiges des civilisations sumérienne, babylonienne ou assyrienne. Avec les deux bibliothèques ont été détruits l'un des plus anciens exemplaires du Coran, d'anciens traités de linguistique arabe, ainsi que des documents de la période abbasside, vieux d'un millier d'années. Malgré l'absence de relation historique entre les deux événements, il met cet épisode en rapport avec le sac de la cité par le petit-fils de Gengis Khan, en 1258, comme pour faire apparaître une répétition de l'histoire : « un golfe immuable les sépare, aussi immuable que, disons, le golfe entre 1258 et 2003[102] ».

Cette situation historique consistant à repérer de grandes structures sur une longue durée, il la transpose à la littérature, à propos, par exemple, de la langue anglaise, qui se manifeste dans « une série de formes vernaculaires et créolisées, développées à travers les siècles et répandues à travers les continents », ou encore à propos de genres comme l'épopée, dont l'histoire traverse des milliers d'années. Pour ce type de rapport à la chronologie, il se réfère aux historiens de l'école des Annales, à Fernand Braudel et à sa proposition d'une histoire examinée sur une mesure de plusieurs siècles,

définissant la « longue durée ». Lui-même propose, à propos de son objet littéraire, de parler de « temps profond » (« *deep time*[103] »). C'est à cette lumière qu'il examine par exemple la trace des civilisations amérindiennes sur la littérature américaine de langue anglaise, lorsqu'il évoque le poème de Gary Snyder, « Ce qui s'est passé ici auparavant », visant à évoquer les temps précolombiens. Le poème s'articule autour de quelques repères chronologiques d'une histoire immense, d'abord située dans les temps géologiques (trois cent millions d'années, puis quatre-vingt millions d'années, puis trois millions d'années), avant de pénétrer dans le temps humain : quarante mille ans, puis cent vingt-cinq ans. L'analyse de Wai Che Dimock souligne le jeu sur le contraste, destiné à rendre dérisoires les États-Unis et la ruée vers l'or californienne (« *California Gold Rush*[104] »).

La mondialité de la littérature est en effet un phénomène temporel autant que spatial, ce que souligne David Damrosh lui-même lorsqu'il affirme « que la littérature mondiale est multitemporelle aussi bien que multiculturelle », dénonçant la culture américaine de « l'insistant présentisme qui efface le passé[105] ». De manière plus systématique, Pascale Casanova parle d'un « espace-temps littéraire », superposant une structure temporelle à la structure spatiale, lorsqu'elle affirme : « La structure de l'espace mondial, ce que Barthes appelle sa géographie, est, elle aussi, temporelle[106] ». Car l'« unification de l'espace littéraire » suppose « l'établissement d'une mesure commune du temps », « un point de repère absolu » qui passe pour « norme ». Et cette norme associe une référence géographique ou culturelle à une référence historique. Pascale Casanova évoque la « spatialisation du temps » opérée par Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XIX^e^ siècle*, et cite Gertrud Stein, qui écrit dans *Paris-France* : « Paris était là où se trouvait le XX^e^ siècle » ; ou encore : « Paris tout naturellement qui a toujours créé les modes était l'endroit où tout le monde allait en 1900[107] ».

Qu'il s'agisse du « *deep time* » revendiqué par Wai Che Dimock ou d'un « espace littéraire mondial » déterminé par un « méridien de Greenwich », dans l'analyse de Pascale Casanova, le rapport au temps dans ces visions d'une littérature mondiale implique l'esprit de système. Emily Apter range cette dernière, à côté de Franco Moretti parmi d'autres, parmi les tenants de la « théorie des systèmes-monde », qui s'est développée « dans les études littéraires dans les vingt dernières années », mais qui est différente de la

théorie des systèmes qui s'est développée dans les sciences sociales des années 1940 aux années 1960. Elle condamne, en particulier chez Franco Moretti, « cet amour du système, souvent étranger aux humanistes », orienté vers un « retour à l'"esprit scientifique" du marxisme », et qui élabore « des unités littéraires de valeur équivalentes aux unités du capital économique[108] ».

L'œuvre et le système

Ce système de pensée éclaire en tout cas une situation qui est conforme, selon Franco Moretti, au concept de *Weltliteratur* tel que l'avait pensé Goethe : « *une* littérature (*Weltliteratur*, singulier comme chez Goethe et Marx), ou peut-être mieux, un système littéraire mondial (de littératures reliées entre elles) ». Cette unité systématique n'est bien sûr pas contradictoire avec la diversité, et Franco Moretti décrit la littérature mondiale « comme un système – mais un système de *variations* ». Il répète cette phrase : « Le système était un, mais non uniforme ». Derrière la différence de leurs points de vue respectifs, David Damrosh et Pascale Casanova précisent cette revendication de diversité dans la littérature mondiale en distinguant entre la notion de littérature mondiale et l'idée d'une mondialisation de la littérature. Par ailleurs la vision d'un « espace littéraire mondial » de Pascale Casanova est proche, dans le cadre d'une pensée systématique, de l'idée de « système littéraire mondial » formulée par Franco Moretti, qui observe lui-même des analogies et rappelle que l'ouvrage de Pascale Casanova était sur le point d'être publié lorsqu'il écrivait son propre article[109].

Cette approche, consistant à envisager non l'œuvre dans sa singularité, mais le phénomène littéraire dans sa globalité, implique ce que Franco Moretti appelle le « *distant reading* » (« lecture de loin »), terme qu'il forge pour l'opposer au « *close reading* » (« lecture de près ») si en vogue dans la critique anglo-saxonne. Car, tandis que le *close reading* suppose « un canon extrêmement petit », le *distant reading* introduit la « distance » qui est « *une condition de la connaissance* », car elle permet d'aborder des unités bien plus vastes que le texte : « des dispositifs, des thèmes, des tropes – ou des genres et des systèmes ». Quant aux nuances et aux singularités tirées de l'analyse de détail, il s'agit de la perte nécessaire pour avoir une vision de l'ensemble : « Si nous voulons comprendre le système dans sa totalité,

nous devons accepter de perdre quelque chose. Nous payons toujours un prix pour une connaissance théorique[110] ».

David Damrosh, qui compare cette méthode aux « survols rapides de modèles et de motifs dans un large échantillon d'œuvres » proposés par Northrop Frye dans *Anatomie de la critique* (1957), reprend la métaphore, proposée par Franco Moretti, de la singularité de l'arbre et du phénomène général représenté par la vague, et affirme que « nous avons besoin de voir à la fois la forêt et l'arbre », et que « les approches systémiques doivent être contrebalancées par une attention étroite portée aux langages particuliers, aux textes spécifiques ». C'est en effet la seule manière de rendre compte de ce qui fait l'essence de la littérature : « Les structures profondes pourraient être éclairées, mais les effets littéraires sont souvent réalisés par des moyens hautement individuels ». Associés aux deux types de lectures, il entrevoit deux écueils pour la critique : « comment prendre le milieu entre les vues surplombantes larges, mais souvent réductrices et les "lectures de près" intenses, mais souvent atomistiques[111] ? »

D'une certaine manière, Pascale Casanova répond à cette objection, lorsqu'elle récuse le « préjugé de l'insularité constitutive du texte » et propose de « considérer l'ensemble de la configuration », selon les termes de Michel Foucault, c'est-à-dire « la totalité des textes, des œuvres, des débats littéraires et esthétiques avec lesquels il entre en résonnance et en relation et qui fondent sa véritable singularité, son originalité réelle[112] ». Cette conciliation qu'elle opère entre la vision des systèmes et la lecture minutieuse des œuvres individuelles se comprend donc à la lumière du rapport qu'entretiennent l'œuvre et l'« espace littéraire international » qui forme l'objet de son propos. Car l'œuvre s'élabore en fonction des normes établies par cet espace, essentiellement dans un rapport d'opposition qui définit la liberté de la création : « Ce qu'on a nommé ici la genèse de l'espace littéraire est ce processus par lequel s'invente lentement, difficilement, dans les luttes et les rivalités incessantes, la liberté littéraire, contre toutes les limites extrinsèques (politiques, nationales, linguistiques, commerciales, diplomatiques) qui lui sont imposées[113]. »

Il n'y aurait alors pas conflit entre la vision d'ensemble et la singularité de l'œuvre, car l'une éclairerait l'autre, la « superbe complexité » de « l'œuvre mystérieuse » trouvant « son principe dans la totalité, invisible et pourtant offerte, de tous les textes littéraires à travers et contre lesquelles

elle a pu se construire[114] ». La théorie développée par Pascale Casanova se rapproche ici de l'idéal de « poésie universelle progressive[115] » développée par les romantiques allemands, l'idée que toute œuvre contient et parachève la littérature qui la précède, et tend vers un accomplissement à venir : « Chaque œuvre, comme "motif", ne pourrait donc être déchiffrée qu'à partir de l'ensemble de la composition […]. Chaque livre écrit dans le monde et déclaré littéraire serait une infime partie de l'immense "combinaison" de toute la littérature mondiale ». Pascale Casanova tient tout de même à sortir cette vision de tout idéalisme, et à la ramener à la réalité concrète de la littérature. Car l'« espace littéraire mondial » ainsi conçu n'est pas « une construction abstraite et théorique, mais un univers concret bien qu'invisible » ; de sorte que l'objet de cette « République mondiale des Lettres » n'est pas « de décrire la totalité du monde littéraire, ni de prétendre à l'exhaustivité d'une impossible recension de la littérature mondiale » ; elle consiste, comme la *Weltliteratur* chez David Damrosh, en un mode de lecture : « il s'agit de changer de perspective, de décrire le monde littéraire "à partir d'un certain observatoire[116]" ». Et cet « observatoire » offre sur la littérature un point de vue qui semble proche de l'idéal de « *distant reading* » de Franco Moretti.

L'idée d'un « espace littéraire mondial »

C'est en tout cas à travers cette idée d'un « espace littéraire international » que Pascale Casanova observe l'émergence de la notion de *Weltliteratur*, élaborée par Goethe, selon elle, « précisément au moment de l'entrée de l'Allemagne dans l'espace littéraire international », à un moment où elle venait y contester « l'hégémonie intellectuelle et littéraire de la France ». La *Weltliteratur* goethéenne, comme l'espace littéraire mondial de Pascale Casanova, procède d'un rapport de force. Elle est bien une inversion du processus « d'invoquer l'"influence" de la culture nationale sur le développement d'une œuvre littéraire », ou « de restaurer l'histoire littéraire nationale ». Et elle n'aboutira pas à la tentative « de sortir de l'impasse de l'histoire littéraire, reléguée dans un rôle subalterne et dénoncée comme impuissante à saisir l'essence même de la littérature ». En revanche, elle crée une perspective où le « patrimoine littéraire et linguistique national » apparaît comme « une sorte de définition première, *a priori* et presque inévitable de l'écrivain », dans la mesure où, dans cet espace international,

« chaque écrivain est situé d'abord […] par la place qu'y occupe l'espace littéraire dont il est issu[117] ».

En tout cas, cette contestation de l'hégémonie française s'inscrit, selon Pascale Casanova, dans la lignée de la position de Herder ; un premier tournant est représenté selon elle par la publication, en 1774, d'*Une autre philosophie de l'Histoire pour contribuer à l'éducation de l'humanité*, point de départ d'un « premier élargissement de l'espace littéraire à l'Europe tout entière ». Herder y pose en particulier « que chaque époque, chaque nation possède sa singularité et doit être jugée selon ses propres critères », exprime « son admiration pour le chant populaire » et voit dans la langue un « miroir du peuple – et de la littérature », ainsi qu'il l'exprime dans ses *Fragments* de 1767. Il a donc initié une « contestation du monopole français de la légitimité littéraire », de sorte « qu'un pôle alternatif a pu se constituer ».

On le voit, la vision que propose Pascale Casanova de cet « espace littéraire » est fondée sur la représentation de pôles ou de centres et, quel que soit l'intérêt de l'analyse, il s'agit là aussi de représentations. Ainsi, lorsqu'elle parle des « auteurs de ces confins du monde qui, ayant appris depuis longtemps à affronter les lois spécifiques et les forces inscrites dans la structure inégale de l'univers littéraire et ayant conscience qu'ils doivent être consacrés dans ces centres pour avoir quelque chance de survivre comme écrivains », la notion même de « confins » témoigne de ce qu'elle constitue son propre espace comme centre. À cet égard, son parti-pris critique se trouve aux antipodes de celui de Dipesh Chakdrabarty dans *Provincializing Europe*, ou d'Andrew Feenberg, dans *Alternative Modernity*, qui récusent toute position ethnocentrée, qui refusent tout centre pour l'élaboration d'un espace littéraire, toute norme pour la constitution de critères[118]. Helena Carvalhão Buescu remarque ce présupposé critique commun à Pascale Casanova, pour qui le « centre symbolique » est « situé en français », et Franco Moretti, pour qui il est « extérieur à l'axe français-anglais », mais dont la pensée, en dépit des « changements réflexifs des théories post-coloniales », se construit autour d'un centre[119]. Enfin, la représentation d'une littérature mondiale construite autour d'un centre ou de centres est liée à une vision fondée sur l'établissement de normes et de canons. Un an avant elle, Emily Apter va dans le même sens qu'Helena Carvalhão Buescu : « La littérature mondiale demeure sourde à la critique systématique des études littéraires mondialisées, critique contenue dans le

concept de “planétarité” de Gayatri Spivak (dans *Mort d’une discipline*[120]) ».

Chez Pascale Casanova, la constitution d’un tel espace littéraire naît d’un rapport de force, et la perspective supranationale résulte donc non de la volonté de dépasser les barrières nationales, mais d’un rapport de pouvoir entre nations. La seconde épigraphe du premier chapitre de son ouvrage est une citation d’un opuscule publié anonymement, en 1780, par Frédéric II, intitulé *De la littérature allemande*, où le roi de Prusse condamne la littérature allemande et prône l’imitation des Français. Il y exprime ce rapport en appelant à s’ouvrir aux chefs-d’œuvre des autres littératures, « à gagner par nos travaux les trésors de la Littérature, dont la possession mettra le comble à la gloire nationale ». La phrase n’est pas analysée par Pascale Casanova, mais elle présente un des projets de la *Weltliteratur* prônée par Goethe : constituer un patrimoine de toutes les littératures, créer une émulation et ainsi un perfectionnement de la littérature nationale. Pascale Casanova revient en plusieurs endroits de son livre sur cet opuscule, évoquant « la domination spécifiquement littéraire » de « la langue française sur les lettrés allemands », affirmée par Frédéric II. Elle montre comment celui-ci développe l’idée d’une « chronologie de la formation de l’espace littéraire », l’idée d’un « “retard” allemand », qui prend la forme d’une « pauvreté » et donne à l’espace littéraire celle d’un « marché », par exemple dans cette phrase : « N’imitons donc pas les pauvres qui veulent passer pour riches[121] ».

Reconnaissance et diffusion : le sens de la traduction

Parmi les enjeux de ce rapport de force qui construit un canon littéraire, Pascale Casanova en relève deux. Le premier est la reconnaissance, que viennent sanctionner des phénomènes comme la traduction ou les prix littéraires (elle dit d’Octavio Paz que, « par le prix Nobel, il accédera à la plus grande reconnaissance littéraire tout en devenant analyste de la “mexicanité” », joignant donc la canonisation dans l’espace littéraire à une identité locale forte). Le second est la modernité, qui correspond à la prise en compte de ce qu’elle appelle le « méridien de Greenwich », permettant que « la littérature du présent » soit reconnue par ceux qui sont conscients

de « l'existence de cette horloge littéraire ». Ces deux éléments peuvent se combiner et Pascale Casanova remarque la vogue du *Booker Prize* pour ceux que, reprenant une formule de l'écrivain indien Bharati Mukherjee, elle appelle les « pas tout à fait », écrivains de langue anglaise également nourris d'une autre culture : Salman Rushdie, écrivain britannique né en Inde, Keri Hulme, d'origine maorie, Ben Okri, écrivain nigérian, Michael Ondaatje, d'origine sri-lankaise, Kazuo Ishiguro, d'origine japonaise, par exemple. Ces deux enjeux que sont la reconnaissance et la modernité en rejoignent par ailleurs un troisième, l'aspect financier du rapport de pouvoir qui participe de l'espace littéraire : elle souligne par exemple que le prix Goncourt ou le *Booker Prize* « sont souvent proches des normes commerciales[122] ».

Une autre forme importante de reconnaissance littéraire est la traduction, qui n'est donc pas « un simple changement de langue », mais « une des formes spécifiques de la lutte dans l'espace littéraire international », qui se manifeste dans les deux sens : l'« intraduction » est « une façon de rassembler des ressources littéraires », de constituer un ensemble « de grands textes universels » enrichissant le patrimoine littéraire national, conformément à l'idéal de Goethe ; en sens inverse l'« extraduction » « permet la diffusion internationale du capital littéraire central ». Ce second phénomène aussi correspond au sens de la *Weltliteratur*, ce que remarque David Damrosh lorsqu'il évoque les deux processus par lesquels une œuvre entre dans la littérature mondiale : « premièrement, en étant lue *comme* littérature ; deuxièmement, en circulant dans un monde au-delà de son point d'origine linguistique et culturel ». Ce critère purement externe et matériel de la reconnaissance le conduit à considérer le fonctionnement de la littérature mondiale comme relevant plus d'une « phénoménologie » que d'une « ontologie[123] ».

La diffusion d'une œuvre par la traduction participe donc dans les deux sens au rapport de force qui préside à l'espace littéraire, soit, selon les termes de Pascale Casanova, par « la diffusion internationale du capital littéraire central », soit comme « une façon d'annexer, de détourner des œuvres au profit des ressources centrales ». Et la traduction n'est donc pas « une simple naturalisation », mais, « beaucoup plus spécifiquement, une "littérarisation" ». Elle cite les exemples de Borgès, sorti de ses frontières par sa reconnaissance française, ou de Danilo Kiš, dont la traduction en français a correspondu à une consécration. La traduction joue ici un rôle

spécifique, devenant, pour les « auteurs dominés », une « littérarisation », permettant à « un texte venu d'une contrée démunie littérairement » de « s'imposer comme littéraire auprès des instances légitimes[124] ».

La traduction révèle ici un phénomène plus général à l'œuvre dans la littérature mondiale : la tension entre une dimension locale et une dimension « mondiale », qui est, pour le point de vue local, nécessairement étrangère. Sur cette question, Franco Moretti oppose au schéma binaire de Fredric Jameson, dans son introduction à Karatani, un schéma triangulaire. Tandis que le premier se fonde, schématiquement, sur l'opposition d'une forme étrangère et d'un fond local, le second repose sur cette structure : « forme étrangère, matériau local – *et forme locale* » ; plus précisément, sur une dialectique qui s'organise selon une forme circulaire : « *intrigue* étrangère ; *personnages* locaux ; et ensuite, *voix narrative locale* ». Prenant l'exemple du roman, il cite ensuite Roberto Schwartz, selon qui la « dette étrangère » devient un « trait complexe » du texte, la présence étrangère interférant « avec l'énonciation même du roman[125] ».

Par la traduction et la « littérarisation » qu'elle accomplit, la langue n'est donc pas un simple outil de communication, elle n'est pas « un outil littérairement autonome » ; elle devient au contraire, selon Pascale Casanova, un des « principes de domination », « un instrument toujours déjà politique ». La colonisation porte la marque de ce que la domination politique s'est aussi exercée sur le plan linguistique. Elle cite à ce propos Salman Rushdie, selon qui les « conquérants à la peau rose » ont laissé derrière eux « leurs parlements, leurs écoles, leurs grandes routes et les règles de jeu du cricket », et Edouard Glissant qui évoque la colonisation en ces termes : « Ce que le conquérant exportait en premier lieu, c'est sa langue[126] ». Par là se manifeste également l'ambivalence de la « littérarisation », qui est aussi une annexion. La circulation des textes qu'autorise la traduction conduit aussi à la situation « d'une sorte de "parisianisation", c'est-à-dire d'une universalisation par déni de différence » : « Les grandes nations, ajoute Pascale Casanova, font ainsi payer l'octroi d'un permis de circulation universelle ». Elle cite l'exemple de Valery Larbaud, pris à parti par Ernest Boyd pour avoir considéré qu'écrire en irlandais tenait du folklore, de Kafka dont la traduction en français, selon Marthe Robert, a conduit à le « naturaliser », ou celui de Patrick Chamoiseau et de Raphaël Confiant, dont les textes ont été l'objet d'une « déshistoricisation de principe qui coupe court à toute revendication

politique[127] ». L'entrée dans la littérature mondiale, pour un texte littéraire, s'accompagnerait donc en partie de la perte de son identité locale, et par là de la perte d'une partie de sa signification.

D'un concept à l'autre

Les inflexions de la notion sont donc importantes et, entre littérature mondiale et République mondiale des lettres, une continuité est évidente. Plus généralement, la notion de littérature mondiale permet de penser la littérature contemporaine comme phénomène international, tel qu'il se manifeste dans le monde d'aujourd'hui. David Damrosh, qui tente de revenir aux significations originelles, distingue trois voies, toutes trois également reconnues comme valides, selon lui, par Goethe : elle est d'abord « un corps établi de *classiques* », « un canon évolutif de *chefs-d'œuvre* », enfin « de multiples *fenêtres sur le monde* ». Il illustre ces trois voies par l'exemple de l'*Enéide*, qui est à la fois « le type même d'un classique intemporel », en même temps qu'un chef-d'œuvre représentatif du genre de l'épopée, et enfin « une fenêtre sur le monde de la Rome impériale[128] ».

Ces trois modes d'appréhension de la littérature mondiale ont pu permettre de comprendre certains fonctionnements de la littérature comme phénomène mondial, mais la notion de littérature mondiale a pu aussi, dans la critique, intégrer toutes sortes de réflexions et de définitions parfois bien éloignées de la perspective de Goethe. Ces déplacements se lisent parfois aussi dans les traductions du mot. En anglais, le terme de *world literature* paraît un équivalent parfait de l'expression de *Weltliteratur* employée par Goethe, alors que les traductions françaises sont nécessairement approximatives. On traduit en général par « littérature mondiale » ou « littérature universelle », le second rendant peut-être mieux compte du sens auquel pensait Goethe, mais posant un problème pour traduire l'expression, employée une fois par Goethe, de « *universale Weltliteratur* » (« littérature mondiale universelle ») : dans ce syntagme, « monde », schématiquement, désigne la provenance, « universelle » la destination ; il s'agit d'une littérature issue du monde entier et destinée à tous. Mais on trouve aussi, dans de nombreux écrits critiques en français, l'expression *world literature*, non pour renvoyer à une quelconque théorie américaine, mais pour désigner le concept de Goethe, ce qui, on en conviendra, est une curieuse traduction. Enfin est apparue la notion de « littérature-monde », qui pourrait sembler

transposer en littérature celle du « système-monde d'Immanuel Wallerstein. Elle peut représenter une traduction grammaticalement possible de *Weltliteratur* (Helena Carvalhão Buescu écrit, à propos de la « littérature-monde », qu'elle « accepte comme traduction *Weltliteratur*, ou *World Literature*[129] »), mais sémantiquement assez différente du concept de Goethe, puisqu'elle implique, pour la littérature, de « faire-monde », comme le dit Emily Apter. Elle présente néanmoins un point commun fondamental avec la *Weltliteratur* de Goethe, une ouverture vraiment universelle du champ littéraire, et en dehors de son appréhension à partir d'un centre.

La « littérature-monde »

Emily Apter tente de lui donner une définition, et tient même « littérature-monde en français » pour une « alternative améliorée » à « littérature mondiale » (les deux syntagmes figurent en français dans son essai), « en ce qu'elle renvoie spécifiquement aux littérature transcontinentales connectées par le français[130] ». Le terme de « littérature-monde en français » renvoie en fait à un manifeste littéraire, « Pour une littérature-monde en français », publié dans le journal *Le Monde* le 16 mars 2007, au cœur de la campagne présidentielle, et signé par 44 écrivains[131], pour s'opposer à la notion de « littérature francophone » et à ses présupposés ethnocentristes, et poser que le monde entre dans la littérature écrite en français. Il participe donc du refus d'un centre pour envisager cet univers littéraire, et fait apparaître la manière dont la langue peut être habitée par des cultures différentes qui y posent leur empreinte. Helena Carvalhão Buescu explicite ce sens : « Personne ne parle le francophone, ni n'écrit en francophone ; souscription du concept de créolisation ». Le manifeste a été immédiatement suivi par la publication d'un essai de Michel Le Bris, Jean Rouaud et Eva Almassy, intitulé simplement *Pour une littérature-monde*, et publié chez Gallimard. Mais Jeanne Garane constate que ni le manifeste, ni l'essai n'explicitent l'éventuelle relation entre « littérature-monde », « littérature mondiale » et les équivalents allemand et anglais que sont *Weltliteratur* et *world literature*[132]. De plus Helena Carvalhão Buescu insiste sur la distinction des deux concepts : « en préférant une expression comme "littérature mondiale" au concept de "*literatura-mundo*/littérature-monde", on reflète la

relativisation […] d'une version qui repose presque exclusivement sur un modèle national, plus ou moins récent, pour la description des phénomènes littéraires[133] ».

Pascale Casanova, presque dix ans plus tôt, avait bien employé l'expression de « littérature-monde », mais dans un sens différent : c'était « pour transposer la notion braudélienne d'"économie-monde" » et désigner presque le contraire de ce qu'entendent le manifeste et l'essai : « un ensemble homogène, autonome, centralisé, dans lequel (presque) rien ne vient remettre en cause la circulation univoque des œuvres et la légitimité du pouvoir central de consécration ». Les deux emplois, derrière leurs différences, partagent bien un certain nombre de significations : la remise en question d'une norme précédente, d'un centre contesté. Mais les différences entre les deux emplois du même terme, en tout cas entre les systèmes de pensée hétérogènes dont ils relèvent, sont évidentes et permettent de distinguer entre deux grandes interprétations de la littérature mondiale : celle qui l'organise autour d'un centre pourvoyeur de références et de canons, et celle qui élabore une idée entièrement différente de l'espace littéraire, celle d'un espace affranchi de tout centre.

Dans cette seconde catégorie entre en particulier la notion de « tout-monde », élaborée par Edouard Glissant. Selon Emily Apter, elle « offre un cadre poétique et philosophique pour penser "monde" comme un *nomos* francophone anti-exoticiste[134] ». En 1997, Edouard Glissant avait illustré la notion par un roman et un essai, liés entre eux. Dans son *Traité du Tout-monde*, il donne cette définition : « J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la "vision" que nous en avons. » Le Tout-monde désigne donc à la fois la fluctuation du monde, déterminée par les relations entre les cultures et les imaginaires, et la représentation que nous en avons, la façon dont nous la concevons.

Derrière leurs différences, ces notions – celle de « république mondiale des lettres », celle de « littérature-monde » ou celle de « Tout-monde » – se développent parallèlement à l'idée de littérature mondiale, ou dérivent d'elle, mais participent d'une pensée commune de la littérature comme phénomène mondial. La notion de littérature mondiale a donc dérivé, pour donner lieu à de nouvelles manières d'appréhender ce phénomène littéraire, mais sous la forme d'un idéal dont la mise en pratique n'est parfois pas évidente. Ainsi, Helena Carvalhão Buescu définit, à partir de la notion de « littérature-monde », une nouvelle « perspective comparatiste » qui rejette

la vieille « vision contrastive et binaire (par exemple, Eça et Flaubert, ou Eça et Machado, le fameux “et” de la première tradition comparatiste) », qui refuse la conception d’une littérature mondiale comme « somme de textes dont la canonisation dépendrait des seuls critères nationaux », ou comme « forme de prédéfinition d’un centre et de ses périphéries sociologiques ». L’idéal qu’elle défend correspond au contraire « à une vision surtout prismatique, où l’exclusivisme n’a pas de sens », qui, se réclamant du sens que David Damrosh donnait à la littérature mondiale, prend la forme d’un « mode spécial de lecture » et s’organise autour d’un « point d’observation[135] ». Cette dernière notion ne va pas sans soulever un problème, puisque, précisément, le « point d’observation » se constitue bien en centre à partir duquel s’organise la vision dans la perspective d’Helena Carvalhão Buescu. De fait l’expression ne va pas sans rappeler l’« observatoire » dont parlait Pascale Casanova, dans une vision organisée autour d’un centre et de périphéries, et cela même si celle-ci introduisait une nuance en faisant de la décolonisation le moment d’une remise en question des centres.

La seconde vie de l’œuvre

À partir d’une lecture de Goethe, David Damrosh observe une orientation spécifique de la *Weltliteratur* dans un monde contemporain dominé par les échanges et la communication. Ainsi, une œuvre à succès peut immédiatement être traduite dans vingt ou trente langues, tandis que Dante avait fait le choix d’écrire sa *Divine Comédie* en langue vernaculaire, privilégiant une large diffusion italienne à une diffusion en latin, plus limitée, mais étendue au public européen. La traduction permet donc à une œuvre d’entrer dans la littérature mondiale, mais en s’y altérant, en y perdant les caractères et le sens que prenait son inscription locale. David Damrosh cite la question que posait à ce propos Stephen Owen à propos de la traduction des poèmes de Bei Dao en anglais : « Est-ce de la littérature chinoise ou une littérature qui commença en langue chinoise[136] ? » Cet article de Stephen, intitulé « Qu’est-ce que la poésie mondiale ? » (« *What Is World Poetry ?* ») fut publié dans *The New Republic* le 19 novembre 1990, et s’ouvre sur une « aimable hérésie », le constat « qu’aucun poète n’a jamais fait de poème pour lui-même. Les poèmes sont uniquement faits pour des publics[137] ». Or, la détermination du public, de la destination – en

fait, de ce que Jauss appelait le « premier public » de l'œuvre – se perd lorsqu'une œuvre entre dans la « littérature mondiale ». La contrepartie est que « les œuvres de la littérature mondiale acquièrent une nouvelle vie lorsqu'elles entrent dans le vaste monde », affirme David Damrosh, et se chargent de significations nouvelles.

L'exemple le plus spectaculaire d'altération évoqué par David Damrosh est sans doute les *Entretiens avec Eckermann* eux-mêmes ; car le texte fut en réalité publié par Eckermann, sous le titre d'*Entretiens avec Goethe* (*Gespräche mit Goethe*). Mais la difficulté à publier le texte en allemand contraste avec le succès qu'il connut à travers sa traduction dans les autres langues européennes. L'altération toucha la position même de l'auteur, puisque l'éditeur John Oxenford, en 1848, fit figurer le nom de Goethe au lieu de celui d'Eckermann et, dans l'édition de 1850, il réduisit même, dans le texte, la présence d'Eckermann, abrégeant l'introduction autobiographique, supprimant des phrases qui faisaient mention de ses émotions[138]. Cette séduisante vision de la littérature mondiale présentée par David Damrosh fait d'elle un espace littéraire, tout comme la république mondiale des lettres de Pascale Casanova.

Ce phénomène d'altération de l'œuvre initiale par son entrée dans l'espace de la littérature mondiale rappelle aussi l'analyse que Pascale Casanova avançait du Kafka traduit en français, qui n'était plus réellement Kafka, mais un objet français. Elle cite Marthe Robert qui, ayant proposé « une lecture historique de l'œuvre de Franz Kafka », a observé « les mécanismes de la déshistoricisation systématique qu'opère la critique parisienne », et qui ont conduit à le « naturaliser ». Cette « sorte de procédure de naturalisation », qui résulte donc de la critique comme de la traduction, consiste à ne conserver « plus aucune trace de ses origines, plus rien d'une quelconque appartenance terrestre ». De même que l'entrée dans l'espace littéraire mondial – cette « consécration centrale » – s'accompagne d'une déshistoricisation, elle peut aussi opérer « une dépolitisation systématique », comme celle qu'ont connue « les romanciers martiniquais de la "créolité" Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant[139] ». Ce patrimoine mondial de la littérature, qui rassemble les apports de toutes les cultures et ouvre les œuvres à un public vraiment universel, s'accompagne donc, pour les œuvres, d'une perte d'identité qui est également sans doute un appauvrissement du sens. Là se trouve aussi, du point de vue de la critique, la différence entre littérature mondiale et littérature comparée :

celle-ci, en éclairant les œuvres par leur contexte et en étayant l'étude de l'analogie ou du transfert sur le lien entre littérature et culture, souligne l'enracinement de l'œuvre, là où la perspective universaliste de la littérature générale l'envisage hors de tout localisme et de tout particularisme.

Un enjeu de débats

La question complexe de la littérature mondiale est ainsi l'occasion d'un croisement de notions et de voix qui parfois se contredisent et parfois se rejoignent. La littérature mondiale n'est certes pas la littérature-monde, mais celle-ci ne peut se comprendre sans celle-là ; la république mondiale des lettres présente le même universalisme, et surtout, se définit comme un espace littéraire, ce qui est sans doute la nature de la littérature mondiale. Les *Spectres de Goethe* de Jérôme David débutent par un prologue sous la forme d'un dialogue dans un aéroport, lieu symbolique qui rend présentes, « sur tous les coins du monde ou presque, des œuvres littéraires qui viennent de régions très éloignées ». La forme du dialogue, le lieu que représente l'aéroport, caractérisent le monde contemporain par l'échange, le voyage, la circulation des œuvres et des idées. L'ouvrage se construit autour d'une chronologie, commençant à Weimar en 1827, au moment où Goethe élabore la notion, et s'achevant, dans l'épilogue, à la Foire internationale du livre à Francfort, en 2011. Là, « l'agent littéraire » se mêle au dialogue entre « Lui » et « Moi », pour achever le propos par une sorte de bilan des conversations.

La première remarque insiste sur une périodisation, qui fait apparaître une « politisation de la "littérature mondiale" entre les années 1910 et 1960 », celle-ci incarnant les valeurs de chacun des deux côtés de ce qui deviendra le « rideau de fer ». Et à partir de la seconde moitié du xx^{e} siècle se développent les « controverses savantes » entre « Auerbach, Said, Moretti, Damrosh et Casanova ». « Moi » affirme ainsi qu'« Auerbach est situé plus loin de Goethe que du bolchévik Radek, par exemple », alors que « Lui » prétend au contraire qu'« Auerbach n'a rien à voir avec Radek, alors qu'il hérite de l'ambition de Goethe ». À partir des divergences, ils distinguent trois « généalogies » « dont les ambitions et les méthodes, pourtant très différentes, s'entremêlent parfois dans les débats contemporains ». La première est la « veine philologique » : « de Goethe à Damrosh et Moretti, en passant par Auerbach et Said ». La seconde est la

« veine marxiste » : « de Marx à Moretti ou Casanova… ». La troisième est la veine « “didactique” ou scolaire », « de Moulton à Damrosh ».

Mais à ces trois veines s'ajoute une quatrième dimension, avec la périodisation, puis l'opposition des auteurs autour de la valeur de la nation et autour du rapport à l'universalisme et à la mondialité de la littérature, enfin la conception de la littérature mondiale comme « humanisme renouvelé ». À ces sept dimensions, ils ajoutent enfin les rapports entre hommes et femmes. C'est sous cette forme assez caustique que Jérôme David présente les intrications des points de vue, divergents sur certains plans, convergents sur d'autres, et des innombrables voix que la critique a fait entendre sur la question de la littérature mondiale. Il achève son texte par des références littéraires qui caractérisent ces discussions : Dan Brown, « pour déchiffrer le manuscrit mystérieux d'une saga enfin retrouvée », puis *Tintin à Reykjavik*, mettant en place les protagonistes, Tintin et le professeur Tournesol, mais surtout Dupond et Dupont. Ainsi se dessine, derrière les innombrables débats autour de la littérature mondiale, l'ombre des personnages littéraires qui l'ont forgée mais qui ont aussi servi de figures tutélaires aux critiques, « Don Quichotte et Sancho Panza, Bouvard et Pécuchet… Et maintenant Dupond et Dupont[140]. »

Le sens de la littérature comparée

Mais ces débats échangent essentiellement des points de vue de comparatistes. Pour éclairer la relation qu'a pu entretenir la notion de *Weltliteratur* avec les réflexions sur la littérature comparée, Xavier Landrin adopte un point de vue sociologique, qui montre que le concept de Goethe a été l'objet de « naturalisations » parce qu'il permettait de réfléchir, à chacune des étapes du développement de la discipline, à son rapport aux enjeux du monde contemporain : « La réactualisation du pronostic de Goethe sous la forme d'une prophétie à l'usage des littéraires s'explique par le type d'entreprises dont il a été le lieu et l'enjeu ». Sa fortune au cours des deux siècles de son histoire et de celle de la littérature comparée, selon lui, semble procéder de l'idéal contenu par la notion – « à première vue la notion goethéenne propose […] une analyse circonstanciée des échanges littéraires internationaux, un idéal d'échanges culturels entre les pays et les nations, et une vision de l'avenir à confirmer ou à débattre[141] ». En réalité,

son succès vient de la résonnance qu'elle peut donner à la littérature comparée, selon les étapes de son histoire.

Ainsi, Joseph Texte a annoncé « sous cette référence l'émergence d'une littérature européenne où les nations littéraires renonceraient à leurs "caractéristiques individuelles" ». À une époque où l'institution comparatiste se construit, celle du tournant du siècle, les discussions autour de la notion se multiplient, comme en témoignent les nombreux essais de cette époque, ceux d'Ernst Martin (*Goethe über Weltliteratur und Dialekdichtung*, 1899), de Georg Brandes (*Weltliteratur*, 1899), d'Ernst Elster (*Weltliteratur und Literaturvergleichung*, 1901) et de Richard Meyer (*Die Weltliteratur im zwanzigsten Jahrhundert*, 1915[142]). À une époque où l'Europe prend la forme d'un heurt de nations, la « littérature mondiale » affiche l'identité et l'unité d'une Europe littéraire, et dans l'étude qu'il consacre à Goethe, Fernand Baldensperger voit dans la notion de Goethe une « garantie de durée et de solidité pour la civilisation occidentale[143] ».

C'est à cette lumière qu'il propose de considérer l'usage fait de la notion par les comparatistes d'aujourd'hui, dans un héritage, celui des années 2000, où Gayatri Spivak et David Damrosh ont pu aller jusqu'à respectivement annoncer la disparition de la discipline et proposer un retour critique sur ses apports[144]. Ce contexte éclaire d'une lumière nouvelle la notion de Goethe, dans un univers académique où « L'institutionnalisation des *Cultural Studies* et des *Post-colonial Studies* aux États-Unis a largement contribué au renouvellement des problématiques » : « Avec la reconnaissance intellectuelle des premiers entrepreneurs d'une "raison postcoloniale", comme Edward Said, et avec la multiplication de travaux relatifs à la théorie et à l'histoire des impérialismes culturels, une nouvelle rationalité critique s'est progressivement imposée aux disciplines littéraires. » Ainsi, la *Weltliteratur* a canalisé cette évolution et cette réorientation de la littérature comparée en s'inscrivant dans la perspective de la mondialisation et du postcolonialisme[145]. Elle participe, comme elle l'a fait au fil de son histoire, à la redéfinition de la littérature comparée, à celle de ses outils méthodologiques, de ses présupposés théoriques et du champ de son investigation.

Littérature comparée et identités

Les réflexions les plus récentes sur la littérature ont donc abouti à un éclatement de l'espace littéraire dont parlait Pascale Casanova, et surtout à un décentrement qui n'est pas tant le déplacement que le refus d'un centre. Cette perspective a impliqué une discussion de la place de l'Europe, en rapport avec l'étude de la relation que la littérature pouvait engager avec les identités.

Car l'éclatement de tout centre implique une reconfiguration de la géographie littéraire tenant compte d'une géopolitique postcoloniale où l'ancienne puissance colonisatrice cesse d'être envisagée comme centre ou comme origine ; mais il implique aussi la remise en question de toute norme, et l'intérêt pour ce qu'il ne convient donc plus d'appeler des « marges ». C'est cette perspective que tracent Gisela Brinker-Gabler et Sidonie Smith dans leur ouvrage collectif *Écrire de nouvelles identités*, où la notion d'identité, envisagée dans une perspective littéraire, soulève la question de l'Europe contemporaine dans sa relation avec les questions de nation, d'immigration, mais aussi de genre.

Cette perspective nouvelle n'est pas simplement née d'un nouveau regard critique sur la littérature. Ou alors celui-ci s'est nourri d'un contexte politique, que les auteures, en introduction de leur ouvrage daté de 1997, rattachent à la dernière décennie du XX^e^ siècle, à l'ouverture du Rideau de fer, à la chute du mur de Berlin, à la dissolution du bloc communiste, qui ont reconfiguré les rapports internes à l'Europe. L'entrée dans le nouveau millénaire se faisait avec la conscience d'un temps nouveau dans la façon de penser les identités, dans un environnement multiculturel où l'immigration mêlait les héritages[146]. Si le XIX^e^ siècle était celui des nations et le XX^e^ celui des nationalismes, le XXI^e^ s'engageait dans une nouvelle manière de penser les identités. Pour schématique qu'elle paraisse, une telle vision de l'histoire des idées correspondait à une conscience des identités.

Modernité et postmodernité

Après la modernité sur laquelle s'était construit le passage du XIX^e^ au XX^e^ siècle, le tournant du siècle suivant réfléchissait sur la postmodernité.

Depuis Baudelaire, la modernité se définit par un certain rapport au présent. Pascale Casanova le constate : « La seule façon, dans l'espace littéraire, d'être vraiment moderne, c'est de contester le présent comme dépassé, par un présent plus présent, c'est-à-dire inconnu, et de devenir ainsi le dernier moderne certifié. » Sans doute cette quête est-elle en partie vaine, ou du moins provisoire et toujours destinée à être renouvelée. Car Pascale Casanova constate que cette revendication de modernité est répétée dans tous les contextes : de Baudelaire au fameux « il faut être absolument moderne » de Rimbaud, jusqu'au titre de la revue fondée par Sartre, *Les Temps modernes* ; mais aussi dans le « modernisme » de Rubén Darío à la fin du XIX^e^ siècle, dans le « modernisme » brésilien des années 1920, ainsi que dans le « futurisme » italien, le « futurianisme » de Khlebnikov, la revendication d'être « contemporains de tous les hommes » exprimée par Octavio Paz, l'affirmation de modernité de Danilo Kiš, parmi une infinité d'exemples[147].

Parmi les figures fondatrices, Angèle Kremer-Marietti relève celle de Dilthey, à une époque charnière, où, au tournant du XIX^e^ au XX^e^ siècle, il perçoit « l'avènement de l'homme moderne ». C'est en relation étroite avec cette notion qu'il constitue son système des « sciences humaines » (« *Geisteswissenschaften* »), dont chaque concept « enclôt en lui-même une conscience de son origine[148] ». Son approche est historique. L'homme révèle en effet sa nature dans « l'expérience, l'étude de la langue et l'histoire », ce qui justifie l'approche de Dilthey fondée sur l'expérience vivante, sur l'étude du rapport de l'homme à son histoire. Mais surtout, l'homme est « un produit permanent de l'histoire[149] », et l'homme moderne est donc le résultat d'un processus historique long, qu'il fait débuter au Moyen Age. Parmi les hommes modernes qui ont une place fondatrice, Dilthey retient Pétrarque, Luther, qui défend « pour la conscience une totale indépendance » et Erasme, au nom de « la liberté personnelle pour l'esprit de recherche[150] ». Ainsi, selon Angèle Kremer-Marietti, Dilthey engage donc un double rapport à la modernité : en ce qu'il entreprend de définir l'homme moderne et développe une « philosophie de l'homme en tant qu'être historique[151] » ; en ce qu'il met en place un nouveau rapport au savoir, fondé sur l'expérience historique.

La notion de modernité s'applique alors aux sciences humaines, mais elle définit surtout un rapport à la création. Dilthey avait montré la relativité

de ce que l'on peut appeler « l'homme moderne », et cette relativité s'applique à son sens esthétique. Anne Tomiche le souligne, « toute l'histoire des arts est jalonnée des oppositions entre "Anciens" et "Modernes" ». Henri Meschonnic aussi, dans *Modernité, Modernité* (1988), insiste sur cette relativité. Dans l'acception historique que l'on retient généralement, elle se complète d'autres notions, qui en manifestent des formes ou des aspects plus précis. Anne Tomiche situe ainsi entre 1909 et 1922, autour de la Première Guerre mondiale, la « naissance des avant-gardes occidentales », notion que l'on situe généralement dans la continuité de la modernité. Elle rappelle que si le mot, ancien, remonte au XII^e^ siècle pour désigner la tête d'une armée, il est dépourvu de contenu esthétique avant une époque récente (elle remarque que le *Oxford English Dictionary* n'étend sa signification au domaine artistique qu'en 1972[152]). Mais l'avant-garde, comme le futurisme, est un mouvement ; la modernité engage de manière plus générale un rapport au présent.

Les formes de la modernité ont pu être abordées à travers différents aspects, qui conduisent à souligner les impacts des transformations des sociétés sur les imaginaires et les esthétiques. Dans *Alternative Modernity*, Andrew Feenberg choisit un critère qui, selon lui, affecte les organisations sociales et leurs prolongements esthétiques comme les pensées philosophiques : celui de la technologie. Il interroge à cette lumière les penseurs de la modernité, Adorno, Foucault, Habermas ou encore Lyotard et Nishida. Et, avec optimisme, il conclut sur le paradoxe que, derrière l'apparente homogénéisation du monde à laquelle conduit la technologie, celle-ci doit pouvoir favoriser la diversité culturelle du monde : « La créativité technologique est une forme de jeu imaginatif, avec des mondes alternatifs et des manières d'être. Une politique multiculturelle de la technologie est possible[153] ».

Dans le discours critique contemporain, la notion de modernité fait souvent couple avec celle de « postmodernité » qui apparaît comme son dépassement et inclut l'idée d'une conscience de soi. Dans les réflexions sur la postmodernité dans ses relations avec la modernité, un ouvrage a fait date : celui du théoricien Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* (1991), dont la pensée s'inscrit dans la lignée de Hegel et de Marx, et qui jette un regard résolument cosmopolite sur le monde postmoderne. Identifiant les phénomènes qui constituent le postmodernisme, il l'envisage comme une étape du « capitalisme tardif » –

notion qu'il reprend à l'École de Francfort, à Adorno et Horkheimer – et l'inscrit dans la « logique culturelle » de ce dernier. La postmodernité y est abordée à travers ses manifestations dans la littérature et dans les arts, mais aussi avec ses aspects économiques avec lesquels ces expressions littéraires et artistiques entrent en relation.

Fredric Jameson applique sa pensée dialectique à une définition du postmoderne « comme une tentative de penser le présent historiquement à une époque qui, avant tout, a oublié comment penser historiquement ». Il le distingue du moderne qui « réfléchissait compulsivement sur le Nouveau et cherchait à en observer l'apparition », là où le postmoderne « aspire, pour sa part, aux ruptures, aux événements plus qu'aux nouveaux mondes, à l'instant révélateur après lequel il n'est plus le même ». Cette hétérogénéité cache une continuité, car le postmodernisme est « ce que vous obtenez quand le processus de modernisation est achevé et que la nature s'en est allée pour de bon. La culture y est alors « une véritable "seconde nature" », et elle y est le produit d'un marché, un objet de consommation[154]. De sorte que l'entreprise conduite par Fredric Jameson lui paraît aporétique, une théorie du postmodernisme étant « un effort pour prendre, sans instrument, la température d'une époque, et cela dans une situation où l'on n'est même pas sûr qu'existe encore quelque chose d'aussi cohérent qu'une "époque", un *Zeitgeist*, un "système" ou une "situation actuelle[155]" ». En réfléchissant aux conditions de son propre discours, Fredric Jameson illustre, ou s'applique, cette caractéristique du postmodernisme, sous la forme d'une conscience de soi.

Associée au fonctionnement du capitalisme, la pensée du postmodernisme s'inscrit dans la perspective de la mondialisation. Le mercantilisme du rapport à la culture, le fonctionnement du marché mènent à la multiplication des échanges. Or, l'effacement des frontières qui résulte de cette pensée du postmodernisme conduit aussi à remettre en cause l'image d'un univers centralisé. La nouvelle représentation des espaces issue du monde postcolonial, celle qui rejette l'idée d'un centre et de sa périphérie, aboutit ainsi à une remise en question des approches critiques.

Théorie littéraire et études postcoloniales

Sans doute une approche vraiment décentrée de la littérature doit-elle conduire jusqu'à en remettre en question la notion même. C'est ce qui

émane de l'essai de Gayatri Spivak, *Death of a Discipline*, dans lequel la mort de la littérature comparée résultait non seulement de l'abolition de toute frontière, donc de tout passage et de toute possibilité de comparaison, mais aussi de la contestation de la notion même de littérature, comme résultant d'un eurocentrisme. Tzvetan Todorov également y voit une notion européenne, un phénomène historiquement situé et circonscrit, et non un absolu. Il rappelle qu'il n'existe pas d'« histoire complète de ce mot et de ses équivalents dans les différentes langues et aux différentes époques ». Mais il remarque qu'à l'évidence, la notion n'a pas toujours existé : « Dans les langues européennes, le mot "littérature", dans son sens actuel, est tout récent : il date à peine du XVIIe siècle. S'agirait-il donc d'un phénomène historique, et nullement "éternel[156]" ? » Dans une perspective très différente, celle d'une sociologie de la littérature, Pierre V. Zima tient le discours de la littérature pour « le discours dominant[157] », et il n'évoque pas une domination qui s'exerce, au plan international, par l'imposition des canons et des normes, mais celle qui, au plan national, prend une forme idéologique. Existe-t-il ce que Lénine nomme, pour les rejeter, des « littérateurs sans parti[158] » ? L'indépendance de l'artiste, à l'égard des idéologies comme des normes, est-elle autre chose qu'une chimère ? Jusqu'où vont les conditionnements, aussi bien de la création que de sa réception, et ces conditionnements émanent-ils de rapports de force politiques ou économiques ?

Un tel rapport de force s'étend aux vastes zones géopolitiques. Armando Gnisci rappelle que « nous européens et occidentaux n'avons jamais pensé nous mettre sur un pied d'égalité avec les autres cultures » : « Le continent qui deviendra par la suite l'Amérique est baptisé Indes Occidentales et ses habitants indiens avant même qu'on les découvre. » Il prône au contraire une littérature comparée qui reposerait sur la rencontre avec l'autre et en tirerait « une véritable herméneutique comparatiste », sous la forme d'une interprétation de la rencontre. Ce rapport à l'autre culture se veut respectueux « de la réciprocité et de la différence », et ce comparatisme humaniste aboutirait donc au contraire de la mondialisation comprise comme uniformisation. Le comparatiste doit en effet « comprendre que le salut repose sur le rapport avec l'autre, et que le rapport avec l'autre repose sur la sauvegarde de son altérité[159] ».

D'une part, la remise en question de la notion même de littérature permet de comprendre le lien qui, dès leur apparition, s'est formé entre études postcoloniales et approches théoriques. D'autre part cet idéal de réciprocité mentionné par Armando Gnisci permet de comprendre par contraste le rôle de rupture qu'a joué l'ouvrage d'Edward Said, *L'Orientalisme*, publié en 1978. Edward Said, comme le suggère le sous-titre *L'Orient créé par l'Occident*, montre comment un certain impérialisme culturel occidental, du XIXe siècle aux années 1970, lié à la situation coloniale, a pu créer une image de l'autre qui, dans un rapport de force à la fois politique et culturel, est une image dépréciative. L'ouvrage forme encore une référence pour ce que l'on appelle les *Postcolonial Studies*, et les a pour une part impulsées. Sous l'influence de Gayatri Spivak et de son essai *Can the Subaltern Speak* ?, (*Les Subalternes peuvent-ils parler ?*), des *Subaltern Studies* se sont même développées. L'ouvrage de Gayatri Spivak, publié initialement en 1988, réédité sous une forme remaniée en 2010, propose une « critique de la raison postcoloniale ».

Si les études postcoloniales forment un champ pluridisciplinaire, les études littéraires y ont une part prépondérante, sans doute parce que c'est au départ sous l'impulsion des spécialistes de littérature qu'elles se sont développées à partir des années 1980. John Mc Leod distingue trois voies pour la critique postcoloniale : lire des textes écrits par des auteurs issus de pays qui ont été colonisés ; lire les textes d'écrivains ayant émigré de pays qui ont été colonisés ; lire les textes écrits pendant la colonisation, que celle-ci soit ou non leur sujet explicite, à la lumière de théories postcoloniales[160]. Le postcolonialisme en littérature se définit d'abord par un corpus, celui de la littérature postcoloniale. Les écrivains qui la constituent sont ceux qui « interrogent en effet des situations passées et présentes de domination coloniale, et tentent, en renouvelant le langage, de défaire l'oppression qui résulte de telles situations. » Tina Harpin montre que la combinaison de ces deux aspects explique l'intérêt suscité, aujourd'hui par exemple, par les écrivains postcoloniaux que sont Salman Rushdie, Sony Labou Tansi ou Assia Djebar. Derrière les aspects historiques, l'explication plus fondamentale de l'intérêt qu'ils suscitent est « le pouvoir artistique de dire et de révéler autrement la complexité du réel[161] ».

Du fait de la situation historique à laquelle elle est associée, la littérature postcoloniale est en même temps datée, et traverse la période allant du

XVIIIe siècle à l'époque contemporaine, comme le remarque Jean-Marc Moura. Cette situation appelle une perspective d'histoire littéraire, mais d'une « histoire littéraire transnationale », puisque les littératures postcoloniales se sont élaborées autour des grandes langues coloniales, principalement l'anglais et le français, ainsi que le portugais. Or, ces immenses zones linguistiques traversent des cultures très différentes, appelant, selon Jean-Marc Moura, à une « histoire littéraire comparée[162] ». Fondée sur une perspective théorique, la critique postcoloniale retrouve aussi, dans une perspective comparatiste, l'approche historique, et a pour finalité de caractériser l'hybridité des identités, issue de l'imposition de la langue coloniale. La littérature coloniale est donc pour partie aussi le résultat de frontières fabriquées et traversées.

Réflexions sur la frontière : sémiosphère, études de liminalité

La littérature comparée est toute entière dominée par les notions de frontières, de seuils et de passages, de quelque nature qu'ils soient. Elle est donc conduite aussi à puiser ses réflexions dans ce que le politologue russe Vladimir Kolossov appelle « la limologie géographique », qu'il définit comme « nouvelle science des frontières ». Il présente quelques « approches postmodernes » des frontières, approches apparues à partir des années 1990 qu'il oppose aux « approches traditionnelles de la sécurité des frontières ». Ces approches sont utiles pour le comparatiste, en ce qu'elles offrent « la possibilité de surmonter l'écart entre les frontières étatiques et les autres ». Selon Vladimir Kolossov, l'« interprétation traditionnelle du rôle des frontières étatiques », fondée « sur la sécurisation de l'État », conduit à subordonner la géoéconomie à la géopolitique ». Au contraire, les concepts postmodernes insistent « sur le fait que tout le territoire de l'État est impliqué dans les échanges économiques intenses avec l'étranger et que les régions frontalières deviennent des locomotives de croissance économique et des centres d'innovation ». La frontière, lieu de barrage, devient lieu privilégié d'échanges dans cette manière postmoderne de l'appréhender. Celle-ci n'attribue plus seulement à la frontière la fonction de garantir la sécurité de l'État et considère même que « la sécurité frontalière n'est plus seulement affaire de l'État. Elle doit prendre en

compte les intérêts des organisations et les acteurs locaux autant qu'internationaux ». Abordée sous cet angle, elle pose le problème de l'identité culturelle et intéresse à ce titre la littérature comparée.

Le « discours sur les frontières » devient donc un enjeu pour « les études de limologie ». De celles-ci, Vladimir Kolossov dégage trois axes. Il appelle le premier « PPP » (« Politique – Pratique – Perception ») :

> Dans cette perspective, la frontière n'est pas simplement une institution légale destinée à assurer l'intégrité du territoire de l'État mais un produit de la pratique sociale (d'après les termes de H. Lefebvre), le résultat d'un long développement historique et géopolitique, un important marqueur de l'identité ethnique et politique.

Il en tire une conséquence quant à la frontière : « L'activité frontalière est déterminée par le régime de la frontière mais peut avoir à son tour une influence sur ce dernier. » Le second axe est représenté par l'« approche écopolitique », visant à considérer que les enjeux liés à l'environnement naturel sont de nature à gommer les frontières : « Les dépôts de minéraux sont souvent partagés entre deux unités politiques ou plus. » « La conscience des problèmes environnementaux à l'échelle régionale et globale stimule fortement la coopération internationale et avec elle les coopérations frontalières ». L'écologie aussi fait donc de la frontière une zone d'échanges et de coopération plus que de séparation, et par là un lieu d'échanges également. Enfin se pose la question d'« un monde sans frontières ». Sur ce point, son constat est plus réservé. D'un côté, il envisage l'hypothèse que « les frontières politiques changeront graduellement pour passer de leurs formes aliénantes actuelles à des formes ouvertes plus intégratrices. » Mais une situation si favorable ne concerne selon lui pour l'essentiel que l'Europe et l'Amérique du nord, soit à peu près « 5 % de la longueur totale des frontières au sol entre les États ». Et il constate que « la plupart des auteurs ne sont pas d'accord sur le concept de monde sans frontières[163]. »

L'utopie sur la disparition des frontières se voit donc écartée, mais en même temps, la frontière peut être envisagée comme espace d'échanges, en particulier culturels. De telles réflexions sur la nature et le fonctionnement des frontières trouvent des applications dans des domaines différents. La sémiosphère en est un. Définie par le sémioticien estonien Juri Lotman en 1982 dans un ouvrage consacré à cette notion[164], elle transpose les notions de biosphère et de noosphère employées par Vernadsky. Elle se comprend comme une sphère de *semiosis* où se noue un échange interculturel, au

cours duquel les formes sémiotiques se transforment. Jesper Hoffmeyer l'a appelée une « niche sémiotique », et cette niche est le lieu d'une rencontre et d'un échange entre deux « environnements » (« *Umwelten* »). La notion s'applique autant aux textes qu'à l'histoire des idées. À titre d'exemple, Juri Lotman consacre un chapitre au voyage d'Ulysse dans *La Divine Comédie* de Dante. La sémiosphère complète la théorie du discours, car elle est fondée sur le principe d'un dialogue entre le moi et l'autre.

Toute la sémiosphère se construit sur la notion de frontière, comprise, là aussi, comme ce qui sépare et unit à la fois. Le paradoxe de la sémiosphère est qu'elle se définit par une appartenance conjointe aux deux cultures frontalières, et qu'elle est donc un lieu de rencontre et d'interaction des deux cultures. Comme le précise Yves Jeanneret, Juri Lotman partage avec Bakhtine l'idée « que toute vie sociale repose sur la confrontation des différences[165] ». L'espace de la sémiosphère s'organise sur la relation entre le centre, défini par les langages les plus développés et structurellement organisés, et la périphérie, traduisant une relation tendue entre des normes imposées et la pratique sémiotique réelle. Or, les processus sémiotiques opèrent un déplacement de la périphérie de la culture vers le centre. Ils peuvent donner lieu à une transformation de la structure sémiotique, qui peut se traduire, en littérature, par l'introduction d'écrivains marginaux, ou oubliés, ou conduire à une évolution des images stéréotypées, une transformation de l'image d'un écrivain.

Un des fonctionnements de la sémiosphère concerne le rapport de l'individu au groupe, lui-même hybride, et l'interaction complexe entre tous deux ainsi qu'entre les deux cultures. C'est sur un autre plan et à partir d'un autre objet culturel, le folklore, que l'ethnologue Arnold van Gennep définit la notion de « liminalité » (ou : « liminarité »). En 1924, il publie son ouvrage *Le Folklore*, abordant le sujet selon une méthode nouvelle, qu'il appelle « biologique », qui consiste à étudier les faits de culture par des études de terrain, par opposition à la méthode de la collecte de survivances de ses prédécesseurs, des folkloristes comme Pierre Saintyves ou Paul Sébillot. Le concept central de ses travaux est celui du rite de passage, qu'il définit autour de trois étapes : la séparation, où l'individu se détache de son groupe, la liminalité, moment de transition entre l'ancien et le nouveau statut de l'individu et la réincorporation, où l'individu, dans son nouveau statut, retrouve le groupe. La liminalité est aussi une zone frontière, qui intègre les deux aspects supposés séparés par la frontière, mais n'en

représente pleinement aucun. Cependant cette frontière est interne à l'individu, elle est de nature ontologique, ou temporelle, séparant l'avant de l'après. L'approche de la littérature par le rituel est illustrée par Simone Vierne dans son essai *Rite, roman, initiation* (Presses universitaires de Grenoble, 2000). Elle y dégage quelques aspects archétypiques du rituel initiatique et rattache celui-ci à des mythes, que ce soit dans le roman, mais aussi dans les formes populaires de la littérature ou au cinéma.

Autobiographie, autofiction, histoire *as if*

L'enquête sur le moi débute bien sûr avec l'autobiographie. Depuis longtemps, elle a reçu ses lettres de noblesse. Dans le cadre de la littérature française, l'apport de Philippe Lejeune, en particulier par ses trois premiers essais, *L'Autobiographie en France* (1971), *Le Pacte autobiographique* (1975) et *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux médias* (1980), a connu un écho important. La notion a été renouvelée dans des travaux plus récents, à travers la notion d'« autofiction », employée dès 1977 par Serge Doubrovsky pour caractériser son roman *Fils*, et pour répondre à la typologie du récit homodiégétique proposée par Philippe Lejeune. Pour faire écho à l'expression de « pacte autobiographique », Hélène Jaccomard parle à son propos de « pacte oxymoronique[166] », puisque le terme rassemble deux notions opposées, celle de fiction et la référence au moi, qui suppose une réalité. La fiction rattache l'œuvre à la littérature – et se distingue donc du journal intime, par exemple –, mais se présente comme le récit de faits personnels et véritables. Elle croise donc deux lignes narratives, l'une autobiographique, l'autre fictionnelle. Plusieurs notions se concurrencent pour la désigner, le « roman personnel » ou, dans la critique anglo-saxonne, la notion de *faction* (synthèse entre *fact* et *fiction*), ou encore *autobiographical novel*.

Mais la notion reste problématique. Tandis que Serge Doubrovsky insiste sur la réalité des faits qu'elle contient, Gérard Genette, dans *Fiction et Diction* (1991), propose une définition différente et range dans cette catégorie la *Divine Comédie* de Dante ou *L'Aleph* de Borgès. En effet, lorsque Dante raconte avoir été guidé par le fantôme de Virgile à travers l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis, le texte respecte un aspect du pacte autobiographique, la convergence de l'auteur, du narrateur et du personnage. Mais les événements rapportés relèvent d'un univers

imaginaire. Les incertitudes, nombreuses, quant à la définition de ce genre qui suscite les divergences, sont aussi exposées par Joël Zufferey, lorsqu'il voit dans cette réunion de l'autobiographie et de la fiction « une opération d'hybridation » : « l'autobiographie est et à la fois n'est pas, mais de manière toujours partielle et selon des proportions variables, autobiographie et roman[167]. »

Bien sûr, l'autofiction n'est pas un objet exclusivement propre à la littérature comparée. Mais sa position limitrophe entre journal intime et œuvre romanesque soulève une nouvelle question concernant les frontières : celles, cette fois encore, de la littérature. Elle invite à une réflexion théorique sur la place de la notion de fiction dans la définition de la littérature. Elle a de plus été rattachée à la postmodernité, du fait du « système médiatique dans lequel sont pris aujourd'hui les auteurs[168] », qui donne lieu au spectacle de la représentation de soi. La réalité et la fiction du moi semblent, dans ces différents cas de figure, indistincts, de sorte que la situation limitrophe, entre autobiographie et fiction, représentée par l'autofiction, permet une quête du moi par la mise à l'épreuve de la fiction. Anne Strasser parle même d'une « invention de soi » qui concerne le lecteur lui-même. Celui-ci, dans l'autofiction, « se projette […] dans des identités virtuelles, illustrées par la démarche de l'écrivain d'autofiction[169] ». Or c'est la proximité de la fiction qui fait sortir l'autobiographie de sa singularité ou de sa particularité, de sorte que la frontière entre fiction et réalité ouvre une autre frontière, entre moi et autrui.

Une semblable position à la frontière de la réalité et de la fiction semble être celle de ce qu'on appelle « histoire *as if* », qui engage le même rapport problématique à la référentialité que l'autofiction, et conduit à interroger sur une identité, cette fois collective. Il s'agit, dans l'histoire *as if*, de reprendre un fait historique, mais d'en modifier une donnée, et de déduire les conséquences de cette transformation d'un événement pour reconstruire l'histoire. Dans leur essai *Et si on refaisait l'histoire*, Anthony Rowley et Fabrice d'Almeida[170] envisagent une histoire virtuelle, fondée sur la transformation d'un événement à une occasion où l'histoire a hésité : dans la leur, Ponce Pilate a gracié le Christ, les Arabes ont gagné contre Charles Martel la bataille de Poitiers, Louis XVI a pu s'échapper de France, Napoléon III a pu éviter la guerre de 1870, l'Allemagne a écrasé en un mois ses ennemis au cours de la Première Guerre mondiale, les États-Unis, au cours de la seconde, n'ont pas utilisé la bombe atomique contre le Japon.

Certes, le travail est celui d'un historien et engage une réflexion sur une idée de l'histoire comme lieu de contingences comprises rétrospectivement comme le produit de nécessités. Mais la transposition à la littérature est évidente, il n'est que de considérer le roman *Soumission* (2015) de Michel Houellebecq, fiction politique sur l'avenir de la France en 2022. Ce type de « roman d'anticipation », même s'il est tourné vers un futur proche, a un fonctionnement similaire à l'« histoire *as if* ». Tandis que celle-ci est une histoire proche de la fiction, il est une fiction proche de l'actualité politique. Et lui aussi pose la question des frontières de l'histoire et de la fiction, des frontières du roman.

Gender, Queer, LGBT Studies

L'ensemble de ces notions réfère à des frontières. Celles-ci, de périphéries, se trouvent déplacées au centre des représentations, car elles sont les lieux d'échanges et de circulations interculturelles. Mais les identités qu'elles désignent sont collectives. Or c'est aussi au plan individuel que ces identités clivées, traduisant une situation d'entre-deux, intéressent le comparatiste. La tension du centre et de la périphérie devient alors tension entre la marge et la norme.

Le point de départ de cette démarche a sans doute été la pensée féministe, issue de Simone de Beauvoir, et renouvelée par les concepts de Michel Foucault, notamment dans *La Volonté de savoir*, et de Jacques Derrida – *the French Theory*, selon l'appellation que lui donne la critique anglo-saxonne. Le féminisme et, dans son sillage, les *Gender Studies*, notion que l'on a désormais traduite par l'étiquette française d'« études de genres », se sont développées à partir des années 1970, en même temps que toutes les études sur les minorités. Les *Gender Studies* excèdent le champ de la littérature mais, en littérature, elles peuvent schématiquement prendre soit la forme de l'étude de la représentation de la femme, soit celle de l'écriture féminine. Cependant par rapport au point de vue féministe, celui des *Gender Studies* introduit une réversibilité qui rend possible l'étude des représentations de la virilité autant que de la féminité. La notion de « genre », en français, introduit une possible confusion avec le « genre littéraire », tandis que la terminologie anglaise distingue entre *gender* et *literary genre*.

Le féminisme et les *Gender Studies* ont naturellement glissé vers l'élaboration de la théorie *queer*. Cette fois, le mot est moins commodément traduisible en français. Mais on peut le comprendre par son antonyme, qui serait *straight*. La traduction en français par « normal » choque, bien sûr, et elle est surtout choquante en ce qu'elle superpose un point de vue statistique, un point de vue social, et même moral. *Queer*, en tant qu'antonyme, suggère donc à la fois la transgression d'une norme dont on remet par là en cause le fondement, et l'idée de minorité, elle aussi contestée. Le terme désigne tous les comportements sexuels considérés comme marginaux, homosexualité, bisexualité, transsexualité, pornographie, prostitution, etc. Il en existe des équivalents, et l'on trouve *allosexuel* et *altersexuel*, développés surtout au Canada : ainsi la *queerness* trouve un équivalent parfait dans l'allosexualité ou l'altersexualité. Au sein des *Queer Studies*, on distingue souvent les LGBT (Lesbiennes, Gays, Bisexuels, Transgenres).

C'est Teresa de Lauretis qui, la première, a employé le terme de *queer*, mais c'est Judith Butler qui est considérée comme la première théoricienne de ce courant. Elle le rappelle d'ailleurs dans l'« Introduction » à l'édition de 1999 de son ouvrage *Trouble dans le genre*, publié initialement en 1990. Elle y exprime sa surprise devant la fortune de son ouvrage au cours de la décennie qui en a séparé les deux éditions et distingue deux voies de sa réception, l'une comme « "intervention" stimulante pour la théorie féministe », l'autre en tant que « texte fondateur de la théorie *queer*[171]. » Plus précisément, la position de Judith Butler qui a été au fondement de la théorie *queer* a été une sorte de glose de la célèbre formule de Simone de Beauvoir, selon qui on « ne naît pas femme, on le devient ». Judith Butler distingue en effet entre les sexes, qui relèvent de la nature ou de l'inné, et les genres, qui se comprennent au contraire comme une construction personnelle ou sociale : rejetant « l'idée de la "biologie comme destin" », elle soutient que « le genre est culturellement construit indépendamment de l'irréductibilité biologique qui semble attachée au sexe[172] ». La terminologie évite parfois le clivage : dans le volume qu'ils ont dirigé dans la collection « Poétiques comparatistes », Anne Tomiche et Pierre Zoberman parlent d'« identités sexuelles » dont ils font les équivalents des « genres sexués (*genders*[173]) ».

Ces approches littéraires sont encore loin, en France, de connaître la fortune qu'elles rencontrent dans d'autres disciplines ou dans les pays

anglo-saxons. Dans les études historiques, l'association Mnémosyne, « Association pour le développement de l'histoire des femmes et du genre », fait paraître une revue en ligne, *Genre & Histoire*, qui est un espace de publication ouvert à tous les chercheurs dans ce domaine. *SJR* (*SCImago Journal & Country Rank*), site de classement des institutions, présente des résultats spectaculaires : si l'on entre la catégorie « *Gender Studies* », on obtient une liste de 50 rubriques associées à cette question. Or, à l'exception d'une rubrique, où l'Allemagne arrive en tête, toutes les autres voient une domination tantôt britannique, tantôt américaine. Le site présente aussi, dans les universités américaines et canadiennes, une liste pléthorique de programmes « *undergraduate* » ou « *postgraduate* » dans le domaine *LGBTQ* (*Lesbian, Gay, Bisexual, Trans-Gendered, Queer*). Si l'on entre, cette fois, à titre d'exemple, sur le site de l'université Rutgers, on y trouve, dans la « *School of Arts and Sciences* », un programme interdisciplinaire de doctorat en « *Women's and Gender Studies* », présentant surtout des orientations politiques et littéraires, ainsi qu'un axe sur la littérature postcoloniale[174]. Paula Schwartz présente la spécificité du contexte américain et montre que les *Women's and Gender Studies*, ouvertes dans le paysage universitaire américain dès les années 1970, constituent aujourd'hui un univers structuré, comportant ses programmes d'études, mais aussi ses lieux de recherches et de publications, ses associations[175].

Les travaux dans ces domaines ouvrent des corpus littéraires nouveaux, ils permettent aussi d'entrer dans des aspects inexplorés de certains auteurs. À propos de Rimbaud, Max Kramer montre qu'il a fallu attendre 1963 et l'ouvrage de John Porter Houston *The Design of Rimbaud's Poetry* pour que le poème « Le Cœur du pitre » soit abordé en termes de viol homosexuel. Par opposition avec une tradition critique qui a occulté ces aspects, il entreprend par ailleurs de définir des « stratégies queer rimbaldiennes[176] ». Et Andrea Hynynen propose une lecture *queer* du roman historique chez Marguerite Yourcenar, à partir d'une analyse de la sexualité dans *Alexis ou le Traité du vain combat, Mémoires d'Hadrien* et *L'Œuvre au noir*[177].

Des littératures des marges aux marges de la littérature

L'exhibition de figures marginales dans la société revient à soulever la question de la marge, qui suppose *a contrario* une norme érigée en centre. Celle-ci, on l'a dit, pose le problème de pouvoir être à la fois, dans la société, statistique et morale. Or, sur ce point encore, la critique contemporaine bâtit son discours sur une déconstruction de cette spatialisation de la représentation de la société et sur le refus d'un centre.

Dans une telle structure, l'enfant tient une place ambiguë et à ce titre révélatrice : il se trouve à la fois aux marges de la littérature et en son centre. À la marge parce que la littérature pour enfants est parfois rangée dans ce qu'on appelle « paralittérature », notion qui résulte elle aussi d'une représentation d'un espace littéraire organisé autour d'un centre, et qui soulève donc des questions quant à la conception de la littérature qui la sous-tend. Au centre parce que le récit d'enfance est le fondement de toute écriture autobiographique, et aussi parce que l'essence même de la fiction semble être de s'adresser à l'enfance.

Dans les travaux qu'elle conduit sur l'enfance dans ses relations avec la littérature, Véronique Gély souligne cette position d'entre-deux, celle de l'*infans*, par nature étranger à cette forme écrite qu'est la littérature, mais fondement même de la littérature en même temps. Jean-François Lyotard, rappelle-t-elle, appelle *infantia* cette impulsion de l'écrivain qui « écrit pour attraper par et dans le texte quelque chose qu'il ne sait pas écrire[178] ». L'enfance devient alors « un concept essentiel pour penser l'idée même de littérature » : « Une histoire comparée des représentations de l'enfance contribuerait à l'histoire de la notion de littérature et de la notion de fiction[179]. »

Les rapports entre littérature et enfance peuvent ainsi s'appréhender de deux manières : soit en s'interrogeant sur la nature et les caractéristiques d'une littérature d'enfance et en questionnant les genres littéraires, soit en examinant les représentations de l'enfance dans la littérature, dans une perspective qui pourra alors être intertextuelle. Tandis que se multiplient les travaux sur les contes ou plus largement sur la littérature pour enfants, ce double rapport de l'enfance et de la littérature reste peu interrogé : « assez rares demeurent les ouvrages et les travaux de recherche qui envisagent à la fois la littérature pour l'enfance et la littérature sur l'enfance, et les liens entre enfance et littérature, dans une perspective interdisciplinaire, diachronique et comparatiste ». La référence à l'interdisciplinarité est ici une allusion aux *Childhood Studies* qui, comme pour tous les autres champs

d'études prenant pour objets des phénomènes de société, croise des perspectives historiques ou sociologiques, à celles d'historiens d'art ou de critiques littéraires. À propos de l'enfance, Véronique Gély évoque les travaux de Philippe Ariès (*L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, 1960) ou de Margaret Mead et Martha Wolfenstein (*Childhood in Contemporary Cultures*, 1955), en même temps que la référence de Barthes, à propos de Minou Drouet, au « mythe enfantin de notre temps », comme sources de recherches plus récentes sur les figures d'enfants[180].

Si cette « histoire comparée des représentations de l'enfance » reste pour une large part un champ d'investigation pour l'avenir, la littérature pour enfants est un domaine dans lequel la littérature comparée a produit d'abondants travaux. C'est au départ Marc Soriano qui a en grande partie ouvert ce champ : il a par exemple montré la double dette des contes de Perrault à la « culture savante » et aux « traditions populaires[181] », faisant apparaître l'ambivalence d'une littérature dont on simplifie souvent l'image. Un tel domaine de recherche soulève des questions théoriques, celle, par exemple, qui touche au genre du conte. Ceux de Grimm ou d'Andersen, souvent cités pour désigner une littérature pour enfants, présentent en réalité, derrière l'apparente simplicité de la narration, un niveau de lecture plus complexe, montrant que les contes ne s'adressent pas non plus uniquement aux enfants. *Alice au Pays des merveilles* manifeste une telle ambivalence de manière plus visible encore. Et des œuvres comme *Robinson Crusoé* ou *Les Voyages de Gulliver*, comme le souligne Denise Escarpit, s'adressent aux deux publics, mais sur des modalités différentes[182].

La littérature pour enfants permet donc aussi de mettre en question des frontières et paraît difficile à appréhender. Partant de l'évidence d'un art du récit qui serait le propre de cette littérature, Isabelle Nières-Chevrel la définit comme « une entreprise de séduction réciproque » impliquée dans « la relation du conteur à son auditoire[183] ». Mais elle montre la complexité de ce territoire littéraire aux frontières si confuses. Car si la comtesse de Ségur est un écrivain pour enfants, Eluard l'est aussi dans *Grains d'Aile*, Ionesco dans le *Conte n° 1*[184]. Surtout se pose la question du statut, de la réception, de la reconnaissance, qui suggère des frontières de la littérature : « L'écrivain pour enfants n'est pas tenu pour un écrivain à part entière par les adultes[185]. » Ce domaine a en tout cas donné lieu à de nombreux travaux

comparatistes, en particulier sous l'impulsion de Jean Perrot qui a contribué à promouvoir la « littérature pour la jeunesse ». Parmi ses apports, qui ont pu porter sur des sujets aussi variés que les contes de Perrault ou Pinocchio, un certain nombre ont porté sur le rapport entre littérature et iconographie, sur l'art de l'illustration d'Alice à Robinson ou sur l'album comme genre littéraire. Un autre genre est représenté par la bande dessinée, qui offre l'exemple d'un rapport singulier entre le texte et l'image, déterminé par un rapport de complémentarité ne relevant pas de l'illustration.

Le cas de la littérature pour enfants n'est qu'un exemple. Il serait vain de vouloir faire le tour de tous les confins de la littérature, ce qui reviendrait à examiner d'innombrables formes ou genres littéraires. Comme forme de la littérature « populaire », et à ce titre sans doute plus libre, dans ses choix, à l'égard du regard critique, le roman policier a pu présenter quelques-unes des innovations les plus fortes de la fiction du XX^{e} siècle et explorer des voies ensuite empruntées par la littérature dite « savante ». *Les Gommes* (1953) d'Alain Robbe-Grillet est souvent cité comme exemple de ces glissements. Ce constat conduit également à remettre en question une telle répartition du domaine de la littérature. Car elle est aussi fondée sur une représentation du champ littéraire organisée autour d'un centre et de marges, ce que corrobore la notion de « paralittérature ». Abordée dans un ouvrage important de Daniel Fondanèche (*Paralittératures*, 2005), celle-ci a donné lieu à des réflexions d'Umberto Eco dans *De Superman au surhomme* (1993). Souvent en relation avec ce domaine, le récit fantastique a pour sa part été l'objet d'importantes études, celles par exemple de Pierre-Georges Castex (*Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, 1951), de Tzvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970), d'Irène Bessière (*Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, 1973) ou de Denis Mellier (*L'Ecriture de l'excès. Poétique de la terreur et fiction fantastique*, 1999). La *science fiction*, par ailleurs, forme un domaine complexe, présentant des sous-catégories telles que le roman d'anticipation ou futuriste. Enfin, le rapport de la littérature et du *Story Telling* est une autre façon d'interroger les frontières de la littérature, qu'illustrent par exemple les travaux collectifs conduits par Danièle Perrot-Corpet et Judith Sarfati Lanter.

Identités politiques et culturelles, identités collectives ou individuelles, humaines ou littéraires, identités clivées et problématiques en tout cas, traversées par des frontières : toutes, sans former un champ d'étude exclusif

à la littérature comparée, ni même aux études littéraires, intéressent particulièrement le comparatiste en ce qu'elles présentent une hétérogénéité ou une hybridité, ou se situent à une intersection ou dans des marges.

Sans doute la littérature comparée, après avoir suivi la route de l'histoire littéraire durant une partie importante de son histoire, a-t-elle trouvé à se régénérer et à se renouveler en empruntant des voies théoriques. C'était aussi l'occasion d'une réflexion sur son objet et sur le sens que pouvait prendre une approche comparatiste, l'occasion encore d'une diversification de ses méthodes. Mais l'exploration de la théorie l'a en même temps conduite à réfléchir sur la place de l'histoire et à revenir sur ce préjugé de l'incompatibilité entre histoire et critique, de l'opposition entre histoire littéraire et théorie littéraire. En 1963, dans *Sur Racine*, Barthes consacrait son essai « Histoire ou littérature » à cette frontière étanche entre l'œuvre et le monde, entre la littérature et l'histoire. L'histoire littéraire conduisait, selon lui, à renoncer à l'œuvre comme telle, à sa part proprement littéraire ; il fallait donc choisir entre le texte et le contexte[186].

Cependant, après que le structuralisme eut abordé le texte littéraire comme système, écartant tout ce qui ne relevait pas de l'étude de la littérarité, les approches théoriques qui ont suivi ont manifesté des tendances nouvelles, réintégrant le monde dans l'étude du texte. Intégrer les études littéraires dans des champs de recherche plus vastes, plutôt pluridisciplinaires que transdisciplinaires, conduisait en effet à envisager la littérature comme une des manifestations de la réalité – voire comme un témoignage sur la réalité. Tel est le sens des *Gender Studies, Childhood Studies, Black Studies, Queer Studies*, etc., où l'approche littéraire prend place à côté d'enquêtes à la fois culturelles et sociologiques. Le texte n'est alors plus là comme pure construction formelle, ni même, parfois, comme fiction, et les approches théoriques les plus récentes peuvent recevoir le reproche que Barthes avait jadis adressé à l'histoire littéraire : oublier, dans l'étude de la littérature, ce qui fait l'identité de la littérature.

Pourtant c'est aussi dans leur rapport à l'histoire que les voies les plus récentes de la critique semblent amorcer un retour. Après l'époque du structuralisme et de la nouvelle critique, les études littéraires en général ont connu un retour à une certaine forme d'historicisme, qui ne correspond certes plus à l'histoire littéraire lansonienne. Ce retour n'a pas entravé le développement de réflexions théoriques qui se sont, en particulier,

manifestées dans le domaine de la littérature comparée, dans certains questionnements touchant à la littérature générale, des questionnements sur les identités ou sur un certain nombre de formes communes à la littérature et aux arts. Les moyens modernes, qui favorisent les communications entre les pays et la circulation des œuvres littéraires, ou encore le développement de l'Europe et plus généralement des relations entre les états, ont pu apporter une légitimité supplémentaire à la littérature comparée. Celle-ci s'est en même temps enrichie de la diversification des approches théoriques, du développement de méthodes nouvelles dépassant les clivages entre histoire et théorie, comme les études diachroniques longues, les études de mythes littéraires, ou, dans la perspective de la littérature générale, les études portant sur les relations entre littérature et arts.

À propos de la république mondiale des lettres, Pascale Casanova suggère que l'objet actuel de la critique est de « renouer patiemment le fil entre les deux univers, condamnés à exister parallèlement, sans jamais se rencontrer[187] ». La même remarque peut éclairer les objets théoriques les plus récents auxquels la critique comparatiste s'est attachée. Les études d'autofiction, de liminalité, les études postcoloniales, ou encore l'étude des relations entre enfance et littérature, la question des genres, les *Queer Studies*, parmi les nombreuses orientations que peuvent prendre les approches théoriques de la littérature comparée aujourd'hui, présentent d'évidentes hétérogénéités. Après que le structuralisme eut abordé la littérature comme un monde, elles convergent cependant dans le rapprochement qu'elles opèrent entre la littérature et le monde, sous les deux rapports : appréhender la littérature comme un discours sur l'homme et sur le monde, et comprendre, en sens inverse, la littérature par le monde.

92. Victor Klemperer, *Littérature universelle et littérature européenne, op. cit.*, respectivement p. 110 et 117.

93. Hendrik Birus, « Auf dem Wege zur *Weltliteratur* und *Littérature comparée*. Goethes *West-östlicher Divan* », in : Jean-Marie Valentin en collaboration avec Jean-François Candoni (dir.), *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005*. Band 1 : *Ansprachen – Plenarvorträge – Podiumsdiskussionen – Berichte*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt a.M.-New York-Oxford-Wien, Peter Lang (Reihe A- Kongressberichte Band 77), 2007, p. 61-81 ; référence p. 67.

94. Cyrus Hamlin, « Literary History and Tradition : the Importance of Goethe's *Weltliteratur* for Comparative Literatur », in : Eva Kushner et Roman Struc (dir.), *La littérature comparée aujourd'hui : théorie et pratique […], op. cit.*, p. 87-91 ; référence p. 88.

95. Emily Apter, *Against World Literature […], op. cit.*, p. 46. La citation est d'Immanuel Wallerstein, *World-Sytem Analysis : An Introduction*, Durham NC-London, Duke University Press, 2004, p. 16-17.

96. David Damrosh, *What Is World Literature ?, op. cit.*, p. 25.

97. Franco Moretti, *Distant Reading, op. cit.*, respectivement p. 43 et p. 45.

98. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres, op. cit.*, p. 135.

99. Bertrand Westphal, *La Cage des méridiens. La littérature et l'art contemporains face à la globalisation*, Paris, Les Editions de Minuit (coll. « Paradoxe »), 2016.

100. Wai Che Dimock, *Through other Continents. American Literature across Deep Time*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2009 (2006), respectivement p. 6 et p. 5.

101. Franco Moretti, « Conjectures on World Literature », *New Left Review*, 1, janv.-fév. 2000, p. 54-68, p. 59-62.

102. Wai Che Dimock, *Through other Continents, op. cit.*, p. 1-2.

103. *Ibid.*, p. 4-5. Il évoque l'article suivant de Fernand Braudel : « Histoire et sciences sociales : la longue durée », *Annales d'histoire et d'économie sociale*, 4, oct.-déc. 1958, p. 725-753 (citation p. 727).

104. Wai Che Dimock, *Through other Continents, op. cit.*, p. 175-176.

105. David Damrosh, *What Is World Literature ?, op. cit.*, p. 16-17.

106. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres, op. cit.*, p. 486-487.

107. *Ibid.*, p. 136-137. Elle cite Gertrud Stein, *Paris-France*, trad. baronne d'Aiguy, Alger, Charlot, 1945, p. 23.

108. Emily Apter, *Against World Literature, op. cit.*, p. 45, p. 47 et p. 48.

109. Franco Moretti, *Distant Reading, op. cit.*, respectivement p. 46, p. 56 et p. 43. David Damrosh, *What Is World Literature, op. cit.*, p. 25 : « Je veux distinguer la littérature mondiale de l'idée d'une "littérature globale" » ; Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres, op. cit.*, p. 69 : « L'internationalisation qu'on se propose de décrire ici signifie donc à peu près le contraire de ce qu'on entend d'ordinaire par le terme neutralisant de "mondialisation", par lequel on croit possible de penser la totalité comme la généralisation d'un même modèle applicable partout ».

110. *Ibid.*, respectivement p. 46 et p. 48-49.

111. David Damrosh, *What Is World Literature ?, op. cit.*, p. 25-26.

112. Pascale Casanova, *La République mondiale de Lettres, op. cit.*, p. 19.

113. *Ibid.*, p. 486.

114. *Ibid.*, p. 19.

115. Il s'agit de la célèbre formule employée par A. W. Schlegel, figurant dans le fragment 116 de l'*Athenäum*, qui propose une définition de l'idéal de « poésie romantique ».

116. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres, op. cit.*, p. 20-21. Ce dernier fragment est une citation de Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*, t. III : *Le Temps du monde*, Paris, Armand Colin, 1979, p. 9.

117. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres, op. cit.*, p. 70-73.

118. *Ibid.*, p. 117-119 et p. 74. Cf. Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton-Oxford, Oxford University Press, 2000 et Andrew Feenberg, *Alternative Modernity. The Technical Turn in Philosophy and Social Theory*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1995.

119. Helena Carvalhão Buescu, « Littérature-monde. Observer en portugais », *loc. cit.*, p. 40.

120. Emily Apter, *Against World Literature […], op. cit.*, p. 177.

121. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres, op. cit.*, respectivement p. 27, p. 40 et p. 138-139. Cette dernière citation de Frédéric II de Prusse est tirée de : *De la littérature allemande* (1780), Paris, Gallimard (coll. « Le Promeneur »), 1994, p. 49.

122. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres, op. cit.*, respectivement p. 143-144 et p. 180-181.

123. *Ibid.*, p. 199-201 ; David Damrosh, *What Is World Literature ?, op. cit.*, p. 6.

124. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres, op. cit.*, p. 201-203.

125. Franco Moretti, « Conjectures on World Literature », *loc. cit.*, p. 57-58.

126. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres, op. cit.*, respectivement p. 172-173 et p. 175. Elle cite Salman Rushdie, « Le Nouvel Empire à l'intérieur de la Grande-Bretagne », in : *Patries imaginaires. Essais et critiques, 1981-1991*, trad. A. Chatelin, Paris, Bourgois, 1993, p. 144 ; et Edouard Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 31.

127. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres, op. cit.*, p. 226-229. Elle cite Valery Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*, Paris, Gallimard, 1936, p. 234 et « A propos de James Joyce et de *Ulysse*. Réponse à M. Ernest Boyd », *NRF*, 1er janvier 1925 ; Ernest Boyd, *Ireland's Literary Renaissance*, ainsi qu'un article du *New York Herald Tribune* du 15 juin 1924 (cf. Béatrice Mousli, *Valery Larbaud*, Paris, Flammarion, 1998, p. 369-370) ; Marthe Robert, « Kafka en France », in : *Le Siècle de Kafka*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1984, p. 15-16.

128. David Damrosh, *What Is World Literature ?, op. cit.*, p. 15.

129. Helena Carvalhão Buescu, « Littérature-monde. Observer en portugais », *loc. cit.*, p. 37.

130. Emily Apter, *Against World Literature, op. cit.*, respectivement p. 178 et p. 175.

131. Les signataires du manifeste sont : Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Edouard Glissant, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, Jean-Marie Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Wilfried N'Sondé, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèles Pineau, Jean-Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dail Sije, Brina Svit, Lyonel Trouillot, Anne Vallaeys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor et Abdourahman A. Waberi.

132. Jeanne Garane, « *Littérature-Monde* and the Space of Translation, or, Where is *littérature-monde* », in : Alec H. Hargreave, Charles Forsdick et David Murphy (dir.), *Transnational French Studies : Postcolonialism and Littérature-Monde*, Liverpool, Liverpool University Press, 2010.

133. Helena Carvalhão Buescu, « Littérature-monde. Observer en portugais », *loc. cit.*, p. 43.

134. Emily Apter, *Against World Literature, op. cit.*, p. 176.

135. Helena Carvalhão Buescu, « Littérature-monde. Observer en portugais », *loc. cit.*, p. 38-39.

136. David Damrosh, *What Is World Literature ?, op. cit.*, respectivement p. 18 et p. 22. Il cite Stephen Owen, « What Is World Poetry ? », *The New Republic*, November 19, 1990, p. 28-34 ; citation p. 31.

137. Stephen Owen, *ibid.*, p. 28.

138. David Damrosh, *What Is World Literature ?, op. cit.*, respectivement p. 24 et p. 32-33.

139. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres, op. cit.*, p. 228-229. Elle cite Marthe Robert, « Kafka en France », in : *Le Siècle de Kafka*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1984, p. 15-16.

140. Jérôme David, *Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la "littérature mondiale"*, Paris, Les Prairies ordinaires (coll. « Essais »), 2011, respectivement p. 10 et p. 285-290.

141. Xavier Landrin, « La sémantique historique de la *Weltliteratur* : genèse conceptuelle et usages savants », in : p. 73-134 ; citations p. 80-81.

142. *Ibid.*, p. 82-83.

143. Voir Fernand Baldensperger, *Goethe en France*, Paris, 2e éd., Paris, Hachette, 1920, p. 385. Cf. Xavier Landrin, « La sémantique historique de la *Weltliteratur* […] », *loc. cit.*, p. 83-4.

144. Voir *ibid.*, p. 92. Il fait allusion à : Gayatri Spivak, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003 ; et David Damrosh, « Rebirth of a Discipline : The Global Origins of Comparative Studies », *Comparative Critical Studies*, vol. III, 2006, p. 99-112.

145. *Ibid.*, respectivement p. 92 et p. 93.

146. Voir Sidonie Smith et Gisela Brinker-Gabler, « Introduction. Gender, Nation, and Immigration in the New Europe », in : *Writing New Identities. Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*, Minneapolis/ London, University of

Minnesota Press, 1997, p. 1-27 ; référence p. 1-2.

147. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres, op. cit.*, p. 139-140. Octavio Paz, *Le Labyrinthe de la solitude*, trad. J.-C. Lambert, Paris, Gallimard, 1972 (1950), p. 165. Danilo Kiš, « La conscience d'une Europe inconnue », entretien avec L. Tenorio da Motta, *Folhetim*, São Paulo, 28/11/1986 ; *Le Résidu amer de l'expérience*, trad. P. Delpech, Paris, Fayard, 1995, p. 223.

148. Angèle Kremer-Marietti, « Dilthey et l'avènement de l'homme moderne », *Dogma. Revue de Philosophie et de Sciences humaines*, octobre 2012, URL : www.dogma.lu. Consultation le 13 août 2015, 8 p., p. 1.

149. *Ibid.*, p. 4.

150. Wilhelm Dilthey, *Introduction à l'étude des sciences humaines*, trad. Louis Sauzin, Paris, Presses universitaires de France, 1942, livre II, section 4, p. 433.

151. « Dilthey et l'avènement de l'homme moderne », *loc. cit.*, p. 5.

152. Anne Tomiche, *La Naissance des avant-gardes occidentales 1909-1922*, Paris, Armand Colin (coll. « U »), 2015, respectivement p. 150 et p. 5-6.

153. Andrew Feenberg, *Alternative Modernity. The technological Turn in Philosophy and Social Theory*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995, p. 232.

154. Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], trad. Florence Nevoltry, Paris, éditions Beaux-arts de Paris, 2007, p. 15-16.

155. *Ibid.*, p. 17.

156. « La notion de littérature », in : *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Le Seuil (« Essais »), 1987, p. 9.

157. Voir *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Union Générale d'Editions (coll. « 10/18 »), 1978, p. 114.

158. Voir *ibid.*, p. 112. Il fait référence au texte de Lénine de 1905, *L'organisation et la littérature du parti*.

159. Armando Gnisci, « La littérature comparée comme discipline de la réciprocité », in : Katalin Kürtösi et József Pál (dir.), *Celebrating Comparativism. Papers offered for György M. Vajda et István Fried*, Szeged, 1994, p. 69-75 ; références respectivement p. 69, p. 71 et p. 74.

160. John Mc Leod, *Beginning Postcolonialism*, Manchester University Press, 2000, p. 33. Voir sur ce point Jean-Marc Moura, « Etudes postcoloniales, études de l'exotisme européen », in : Anne Tomiche et Karl Zieger (dir.), *La Recherche en Littérature Générale et Comparée en France en 2007*, Paris, SFLGC, 2007, p. 313-324 ; référence p. 316.

161. Collectif WriteBack, *Postcolonial Studies : modes d'emploi*, Presses universitaires de Lyon, 2013, p. 305-311 ; citation p. 308.

162. Voir Jean-Marc Moura, « Études postcoloniales, études de l'exotisme européen », *loc. cit.*, respectivement p. 318 et p. 321.

163. Vladimir Kolossov, « Etudes des frontières approches post-modernes », « De riches traditions et des prémisses pour une approches nouvelle », traduit de l'anglais par Camille Dressler, *Diogène*, 2005/2 (n° 210), p. 13-27.

164. Youri Lotman, *La Sémiosphère* [1982], Limoges, Pulim, 1999. Voir aussi l'ensemble de travaux rassemblés, en anglais, sous le titre *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* (1990).

165. Yves Jeanneret, « La différence qui fait sens. Jouri Mikhailovitch Lotman, *L'Explosion et la culture* », *Communication et langage*, n° 145, 3e trimestre 2005, p. 137-138 ; citation p. 137.

166. Hélène Jaccomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 1993.

167. Joël Zufferey, *L'Autofiction : variations génériques et discursives*, Louvain-la-Neuve, Academia, Paris, L'Harmattan, 2012, « Avant-Propos », p. 8.

168. *Ibid.*, p. 5.

169. Anne Strasser, « De l'autobiographie à l'autofiction : vers l'invention de soi », in : Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s)*, colloque de Cerisy 2008, Presses universitaires de Lyon, p. 22.

170. Anthony Rowley et Fabrice d'Almeida, *Et si on refaisait l'histoire ?*, Paris, Odile Jacob, 2011.

171. Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [2e éd. : 1999], trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte/ Poche, 2006 [2005], p. 25.

172. *Ibid.*, p. 67.

173. Anne Tomiche et Pierre Zoberman (dir.), *Littérature et identités sexuelles*, Paris, SFLGC (coll. « *Poétiques comparatistes* »), 2007, « Introduction », p. 7-28 ; citation p. 7.

174. Voir sur internet : *OpenEdition*. Catalogue des revues, *Genre & Histoire* ; et *National Consortium of Directors of LGBT Resources in Higher Education*.

175. Paula Schwartz, « *Women's studies, gender studies*. Le contexte américain », *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, 2002/3 (n° 75), p. 15-20.

176. Max Kramer, « Pour une poétique queer de Rimbaud », *Itinéraires*, 2011/1 (2011), *Les Mémoires, une question de genre ?*, p. 123-136 ; citations p. 126 et p. 128.

177. Andrea Hynynen, « Le chercheur queer et le roman historique : quelques défis de Marguerite Yourcenar », *ibid.*, p. 137-154.

178. Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, p. 9. Cité par Véronique Gély, « Enfance et littérature : pour une recherche initerdisciplinaire et comparatiste », in : Véronique Gély (dir.), *Enfance et littérature*, Paris, SFLGC (coll. « Poétiques comparatistes »), 2012, p. 9-10.

179. *Ibid.*, p. 8-9.

180. Voir *ibid.*, p. 7-8.

181. Marc Soriano, *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des Idées »), 1968.

182. Denise Escarpit, « Esquisse d'une problématique », *Cahiers de littérature générale et comparée*, n° 3-4, 2e année, printemps-automne 1978, publications de la SFLGC, p. 9-19 ; référence p. 14.

183. Isabelle Nières, « Écrire pour les enfants. Écrire pour le plaisir », *Cahiers de littérature générale et comparée, op. cit.*, p. 21-34 ; citation p. 27.

184. Voir *ibid.*, p. 21-22.

185. *Ibid.*, p. 24.

186. Roland Barthes, « Histoire ou littérature », in : *Sur Racine*, Paris, Le Seuil, 1963, p. 145-167 ; référence p. 148.

187. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres, op. cit.*, p. 483.

PARTIE 2

Méthodes et approches comparatistes

Chapitre 3

Passages, échanges

« Toute étude de littérature comparée a pour but de décrire un passage », écrivait Paul Van Tieghem en 1931[1]. L'objet littéraire y est donc moins abordé en soi que dans la perspective de sa réception, elle-même considérée d'un point de vue international, visant à comprendre les transformations qui s'opèrent au grès de ce passage, par les relations qu'il suppose avec son contexte littéraire. Les passages comportent par ailleurs souvent une part de réciprocité, et c'est alors vers l'étude des échanges qu'est porté le comparatiste. L'assertion de Paul Van Tieghem a ainsi pour conséquence de définir le comparatiste comme une sorte de citoyen du monde selon l'idéal de Kant, dans sa relecture de Platon, ou encore comme le citoyen de la République des Lettres qu'évoquait Voltaire. Avec son Peter Schlemihl qui, chaussé de bottes de sept lieues, arpentait le monde et franchissait toutes les frontières, compensant la perte de son ombre qui était peut-être celle de son identité, Chamisso n'avait-il pas tracé un portrait du comparatiste ?

La position du comparatiste, qui observe les traversées des frontières, est alors celle de l'entre-deux, raison pour laquelle Enzo Caramaschi envisage « la silhouette du comparatiste comme de celui qui n'est jamais tout à fait *hic* ni jamais tout à fait *nunc*, dans la mesure où il se sent aussi vivement concerné par les temps autres que le présent, par les espaces autres que l'ici ». Et cette silhouette se confond rapidement avec celle de Peter Schlemihl : « Non point pour vendre son ombre, mais pour prendre aisément le large quand il fait bon regarder de plus loin – par rapport à l'espace comme au temps[2] ». On songe ici, bien sûr, aux théories de Franco Moretti sur le « *distant reading* », qu'il oppose à la vogue anglo-saxonne pour le « *close reading* », à l'attention portée aux « vagues » plutôt qu'à l'« arbre[3] ». Car l'examen des frontières et l'étude des passages suppose

cette position surplombante, cette vue de loin sensible aux vagues plutôt qu'à l'arbre.

La littérature comparée est sans doute ainsi le fruit d'un cosmopolitisme littéraire, d'une conscience particulièrement aiguë de ce que la littérature existe essentiellement sous la forme d'une circulation entre les peuples et les cultures. Cette circulation même va ainsi se constituer en objet d'étude, la littérature comparée plaçant au centre de ses préoccupations d'une part les différentes formes de ces échanges, d'autre part le rôle des médiateurs, qu'ils prennent la forme de passeurs ou d'institutions. Ce cœur de la discipline renvoie lui-même à ses origines historiques à la fin du XVIIIe siècle. Michael Werner[4] rappelle, à titre d'exemple, deux des conditions historiques qui ont favorisé les échanges culturels entre France et Allemagne à cette époque : l'émigration des Juifs allemands en France au cours du XVIIIe siècle et l'émigration des nobles français dans les états allemands pendant la Révolution. L'approche comparatiste réside donc aussi dans la prise en compte du réseau de relations qui place l'œuvre littéraire au cœur d'un contexte et considère le texte lui-même dans ses relations avec son milieu récepteur, avec l'ensemble des données sociales affectant la lecture et l'élaboration du sens.

L'attention portée aux passages, mais aussi aux frontières ou aux échanges, conduit donc à faire porter l'accent sur le milieu récepteur et les processus d'assimilation de l'œuvre plutôt que sur les conditions de sa production. Michel Espagne en fait le constat :

> « Un transfert culturel n'est pas déterminé principalement par un souci d'exportation. Au contraire c'est la conjoncture du contexte d'accueil qui définit largement ce qui peut être importé ou encore ce qui, déjà présente dans une mémoire nationale latente, doit être réactivé pour servir dans les débats de l'heure[5]. »

Cette position critique comporte des implications méthodologiques. Ainsi, si la notion d'« influence » a paru, aux belles heures de l'histoire littéraire lansonienne, former un noyau pour les recherches comparatistes, elle suscite aujourd'hui la défiance, et ce n'est pas seulement en raison de la hiérarchie qu'elle suggère entre l'œuvre-source et l'œuvre-cible. Car l'influence suppose un point de départ qui forme le socle de l'analyse, tandis que les phénomènes de circulation auxquels la critique comparatiste moderne est sensible se manifestent essentiellement dans la réception, qu'elle soit critique ou poétique. Les implications touchent les connotations,

car l'influence conduit à envisager les déformations tandis que l'étude des passages et des échanges est sensible à la dimension poétique des transformations.

Schématiquement, ces passages peuvent prendre plusieurs formes. La première manière de déplacer un texte dans un autre contexte culturel et linguistique est bien sûr de le traduire, et c'est d'ailleurs la traduction dont Goethe avait fait le moyen d'une circulation vaste des œuvres dans son idéal de « littérature mondiale ». Elle est le point de départ de la réception d'une littérature dans un autre contexte que celui représenté par le « premier public » de l'œuvre, selon la terminologie de Hans Robert Jauss. Celui-ci définit une « esthétique de la réception », qui peut prendre la forme de la critique, mais aussi de la création. Le décalage entre les deux milieux récepteurs manifeste les liens indissociables entre l'œuvre et un ensemble de données culturelles qui ont présidé à son élaboration. Au-delà du simple déplacement de l'œuvre, accompagné de ses éventuelles transformations, et à l'occasion de ce déplacement, c'est un véritable transfert culturel qui s'opère, dont la littérature ne forme qu'une manifestation, mais sans doute la manifestation la plus importante.

Les différentes formes des passages, la tension, à l'œuvre dans toute démarche comparatiste, entre frontières et passages, ont donc suivi une évolution dans l'histoire de la critique comparatiste et font apparaître un intérêt commun. Les études de réception et, plus généralement, l'étude des transferts culturels représentent aujourd'hui des méthodes qui se trouvent au fondement de la discipline. Quant à la pratique de la traduction et aux études de traductologie, elles ont été à ce point renouvelées les réflexions des romantiques allemands, de Walter Benjamin et d'Antoine Berman et trouvent de tels développements aujourd'hui qu'elles semblent même s'autonomiser dans la discipline dont elles représentent en tout cas un avenir.

Formes des passages : la littérature comparée et les frontières

« Cosmopolites malgré eux ! » Ce mot de Mallet du Pan, dans une lettre du 6 décembre 1797, caractérise bien ce que Fernand Baldensperger a pu

appeler un « mouvement d'idées[6] », celui des intellectuels émigrés de la Révolution qui se sont ouverts à la culture et à la littérature allemandes. Il s'agissait d'un premier contact direct avec l'étranger conçu comme modèle, en dehors des modèles poétiques provenant de l'Antiquité grecque et latine. Cela explique que l'action des émigrés, leurs commentaires et la remise en question du dogme classique à laquelle ce « mouvement d'idées » a souvent abouti, aient participé à la genèse d'une approche comparatiste de la littérature en France.

Littérature et culture

Cet exemple, qui a aussi une dimension fondatrice dans l'ouverture du public français à d'autres littératures, et donc à des formes nouvelles, permet de comprendre à la fois les implications d'un passage d'une littérature vers un milieu récepteur étranger et le sens même de la critique comparatiste. Sous la Révolution française, l'émigration a enseigné à la critique française le contact avec l'étranger, a introduit le cosmopolitisme dans la vision de la littérature, mais la genèse du comparatisme s'est accompagnée d'un autre facteur : la prise en compte convergente d'une multitude de paramètres qui pouvaient éclairer les textes littéraires. La littérature ne se conçoit plus ainsi que dans ses rapports avec la politique, la religion, la morale, si bien qu'elle ne peut s'appréhender, dans cette perspective, que sous des points de vue multiples, faisant intervenir ce que nous appelons aujourd'hui l'interdisciplinarité. La critique des revues témoigne de ce lien entre histoire, philosophie et critique littéraire, qui se manifeste par la prise en compte conjointe de la littérature, de la morale et de la politique.

Le sous-titre de la revue d'émigrés *Le Spectateur du Nord*, publiée de 1797 à 1802 à Hambourg (ville que l'on surnommait « Paris du Nord » ou « capitale de la France extérieure[7] »), est à cet égard programmatique : *Journal politique, littéraire et moral.* Ce projet et cette ambition sont déjà affichés à la fin de 1796, dans le « Prospectus » de la revue : « C'est en réunissant trois branches d'instruction presque habituellement séparées par les journalistes, la politique, la morale et la littérature, que nous comptons donner à notre journal un caractère d'utilité[8] », affirme Baudus, son fondateur, pour justifier le choix du sous-titre. *Le Conservateur*, dans son sous-titre, propose un parallèle analogue : « Journal politique,

philosophique et littéraire[9] » ; plus tard, en 1831, paraîtra également un *Conservateur des bonnes doctrines politiques, morales et littéraires*. En 1814, dans l'avant-propos de la première édition française du *De l'Allemagne* de Mme de Staël, Charles de Villers présente l'ouvrage comme un « tableau politique, moral et littéraire de l'Allemagne[10] ». Ce faisant, il définit le projet qu'il avait lui-même conduit dans ses ouvrages antérieurs, tout comme il s'attribue ce compliment adressé à Mme de Staël : « C'est […] bien mériter de la cause générale de l'esprit humain que de révéler aux Français les trésors de l'Allemagne intellectuelle, sa nature, ses points de vue, ses méthodes, sa manière de sentir et de penser[11] ». En effet, les quatre parties qui construisent le *De l'Allemagne* de Mme de Staël témoignent du lien qu'elle établit entre organisation sociale, philosophie, spiritualité et création littéraire.

Dans cette lignée critique où s'inscrit la perspective comparatiste, le lien entre culture et littérature est dominant. Il explique la nécessaire ouverture aux cultures étrangères, en relation étroite avec l'étude de la littérature. Il fonde également une approche interdisciplinaire, dans laquelle les relations entre histoire et esthétique, entre philosophie et littérature, sont indissociables des éclairages comparatistes.

Examinant les critères définitoires de la discipline, Yves Chevrel place la rencontre avec l'autre au cœur de sa définition de la littérature comparée. Elle est la condition nécessaire, mais, à certains égards aussi, suffisante, de l'approche comparatiste :

> Au point de départ il y a cette question, fondamentale, qui distingue sans doute la littérature comparée des autres disciplines « comparées » : que se passe-t-il quand une conscience humaine, intégrée dans une culture (dans *sa* culture), est confrontée à une œuvre expression et partie prenante d'une autre culture ? Autrement dit, la rencontre, provoquée ou non, avec l'étranger, avec celui ou celle qui ne parle pas la même langue, qui n'a pas la même culture […], la rencontre avec *l'autre* est au cœur de la démarche comparatiste, et on peut dire qu'elle suffit à la légitimer[12].

Cette notion de rencontre, certes, ne semble pas distinguer le comparatiste des autres spécialistes des langues, littératures et civilisations étrangères. La différence entre la recherche d'un angliciste français sur la littérature anglaise et celle d'un universitaire anglais sur sa propre littérature réside certainement dans cette confrontation de deux cultures qui est le point de départ de toute démarche comparatiste. De fait, il n'est par exemple pas innocent que tout un renouvellement des études sur Mallarmé

soit issu de la recherche anglo-saxonne, qui pouvait poser comme extérieur le matériau poétique par excellence, la langue. Et l'apport d'un Gardner Davies à la compréhension même de la syntaxe mallarméenne[13] s'inscrit dans la perspective du projet poétique d'Oscar Wilde qui, en écrivant sa *Salomé* (1891) en français, souhaitait mettre à distance le matériau esthétique que constitue la langue.

La définition d'Yves Chevrel, qui touche à une expérience comparatiste, rejoint donc à bien des égards le titre très suggestif de l'ouvrage d'Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger* (1984), où il est question de conceptions de la traduction. De même qu'une conscience observe l'autre culture en fonction de la sienne, le traducteur qui, en transposant un texte, doit l'inscrire dans un univers culturel différent, fait l'expérience de cette confrontation des cultures. Il manifeste – en héritier de la philologie – qu'une littérature ne peut se comprendre indépendamment de sa langue et de la culture dont elle est issue. La traduction est ainsi la première manière d'envisager les passages d'une littérature à une autre, et soulève l'ensemble des problèmes apportés par ces passages : le lien indissociable entre l'œuvre littéraire et le matériau linguistique dans lequel elle a été forgée, la relation tout aussi étroite entre la pratique de la langue et le recours à des références culturelles, la présence dans l'œuvre de ce que Jauss appelle l'« horizon d'attente » du premier public, intransposable dans un autre contexte, et cela parmi bien d'autres problèmes.

Traduction, adaptation, critique

Dans sa propre pratique de la littérature comparée, Yves Chevrel a essentiellement développé deux voies : les études de traduction et les études de réception. La notion de réception peut elle-même s'envisager dans une perspective plus large que ce que désignent les « études de réception » *stricto sensu*. Elle désigne par ailleurs deux phénomènes certes liés, mais que l'on doit distinguer : la réception critique, qui touche à la manière dont un auteur est apprécié et compris dans un cadre chronologique et culturel différent du sien ; et la réception poétique, qui rejoint ce qu'une certaine période de la littérature comparée a pu appeler les études d'« influence » ou l'étude de la « fortune » des auteurs, et qui peut, dans une certaine mesure, recouper le sens de la notion plus récente – mais aussi plus neutre et plus générale – d'« intertextualité ». Jürgen von Stackelberg parle même de

« formes littéraires de la réception » et montre que certaines formes littéraires se constituent entièrement par des phénomènes de réception. Il aborde à cette lumière la traduction, le « supplément » romanesque et la parodie[14].

Pour Gérard Genette, qui a défini la notion, l'intertextualité porte l'utopie « d'une littérature en transfusion perpétuelle – perfusion transtextuelle[15] ». Par l'image vitaliste de la transfusion, Gérard Genette change le regard porté sur les phénomènes de reprise ou d'imitation qui, loin de renvoyer aux formes stériles de la copie, deviennent un principe de création et même la matière vivante de l'œuvre littéraire. À certains égards, il ne fait, par le recours à ce terme, que formaliser une conception mallarméenne de la littérature et reprendre l'idée, exprimée dans *Crise de vers* (1897), selon laquelle « tous les livres contiennent la fusion de quelques redites comptées[16] ». Ce sont en effet les implications poétiques de l'intertextualité que Gérard Genette expose dans *Palimpsestes*. La notion peut par ailleurs s'étendre à celle de « transfert culturel », qui est voisine et intègre plus explicitement la réflexion que l'œuvre entretient avec la culture-source dans cette opération de passage. Car les transformations poétiques, à l'œuvre dans le processus d'intertextualité, sont en partie déterminées par des données culturelles.

Les études de traductions représentent par ailleurs une voie de la recherche qui peut prendre des formes comparatistes différentes. L'acte même de traduire, ainsi que l'ont souligné les romantiques allemands, était à la fois de nature critique, engageant un rapport herméneutique au texte, et de nature poétique, étant plus une recréation du texte dans un autre contexte que sa simple transposition. Il serait aisé de montrer par exemple les liens entre les traductions poétiques d'Yves Bonnefoy et sa propre pratique de la poésie. La traduction romantique, celle de Shakespeare et de Calderón par Schlegel et Tieck en Allemagne, celle de Goethe par Nerval en France, a fait émerger dans la traduction une lecture de l'œuvre, mais aussi une nouvelle création. Contemporaine de l'émergence de la littérature comparée, elle associe traduction et interprétation, et il n'est pas anodin que l'inventeur de l'herméneutique littéraire avant Dilthey, Schleiermacher, soit aussi un théoricien de la traduction, envisagée comme acte herméneutique. Les romantiques allemands, et plus particulièrement les frères Schlegel, ont approfondi cette perspective en situant la traduction au point de convergence de la critique et de la création. À cette lumière, l'activité de

traduction peut donc en soi représenter une position comparatiste, elle représente même l'acte comparatiste premier.

Dans une position plus surplombante, l'étude de traduction, qui envisage le rapport entre le texte et sa traduction, s'enracine dans l'analyse stylistique, visant à éclairer les choix du traducteur, et montrant comment peuvent être transposés les effets poétiques de sens. Car la traduction relève d'une esthétique, elle aussi porteuse de sens, et les études de traduction font apparaître la complexité de l'élaboration du sens dans le texte. Or le sens, qui procède autant des effets poétiques que du sens dénotatif, impose à la traduction des choix, qui pour une part sont aussi conditionnés par le milieu récepteur. L'exemple très connu de la première traduction complète d'*Hamlet* en français, celle de La Place en 1749, montre à quel point l'horizon d'attente du public entre dans la traduction, texte original et traduction ne relevant pas de la même esthétique. Au moment de la mort, avec le seul public pour témoin, Laërtes, chez Shakespeare, cède au dépit dans une langue relâchée où il se traite de « bécasse » :

> Why, as a woodcock to mine own springe, Osric.
> I am justly killed with mine own treachery (V, 2).

La scène française a plus de mal à isoler le discours des personnages et la réplique de Laërtes exhibe la morale tragique : « Je péris par mes propres armes ; et je tombe avec justice dans le piège que j'avais tendu pour un autre[17] ! » La traduction n'est pas, comme le sera celle de Ducis, en alexandrins classiques, mais La Place conserve par ailleurs, du système tragique français, la structure binaire qui offre à la réplique une bien plus grande solennité. Car le public français du XVIII^e^ siècle aurait eu du mal à accueillir la rupture de ton propre au style tragique de Shakespeare. Avec des moyens poétiques différents, Schlegel, dans sa traduction du *Songe d'une nuit d'été*, propose une traduction d'un vers de l'acte II, une réplique de Puck :

> I do wander everywhere,

Qui est traduit par :

> Wandl'ich, schlüpf' ich überall.

Bien sûr, la traduction semble littérale, si ce n'est qu'elle recourt à deux verbes de mouvement là où Shakespeare n'en emploie qu'un. C'est une

façon d'insister sur le rythme associé à un personnage virevoltant, et le rythme est aussi imprimé par le recours à deux spondées qui produisent un effet différent du iambe de Shakespeare. L'impression de légèreté, voire d'immatérialité propre à ce monde de fées fait aussi partie du sens, et trouve à être traduite par d'autres voies que les mots. Ainsi, l'étude de traduction conduit rapidement, et nécessairement, à intégrer la réflexion sur la transposition des références culturelles, embrassant donc une perspective comparatiste bien plus large qu'il n'y paraît au premier abord.

Modèles poétiques et culturels

La comparaison peut aussi résider dans le croisement des traductions, et cela à plusieurs niveaux. Ainsi, une œuvre de traduction peut être considérée de manière comparatiste, si l'on envisage les différents auteurs embrassés par le traducteur. L'examen des traductions de Shakespeare et de Calderón par A. W. Schlegel, par exemple, peut permettre de faire émerger un modèle romantique, et donner à l'étude de traduction un prolongement esthétique. Mais le schéma inverse, sans doute plus évident, adopte une autre perspective comparatiste, en proposant une étude comparée des traductions d'une même œuvre. On a pu ainsi faire l'histoire des traductions de Shakespeare au XVIII^{e} siècle, de Voltaire à Letourneur, en passant par La Place et Ducis. L'exemple montre à quel point les différents phénomènes de réception ne peuvent être disjoints. Car la fameuse traduction du monologue « *To be or not to be* » par Voltaire, dans la dixième Lettre philosophique, prend place à l'intérieur d'un discours critique ; et par ailleurs les traductions de La Place ou de Ducis, à la différence de celle de Letourneur – et de Guizot après lui – tiennent plus de l'adaptation. Discours critique, traduction et adaptation ne présentent donc pas de frontière claire et représentent des formes différentes – et parfois contiguës – d'opérations de réception.

On pourrait aller plus loin, comparer ce phénomène français de la traduction de Shakespeare à celui qui se produit dans le contexte allemand, et envisager le débat entre les traductions de Bürger et de Schlegel à la lumière de la comparaison entre les traductions de Ducis et de Letourneur : dans le domaine allemand, par exemple, c'est le retour au vers qui définit le rapport plus moderne à la traduction, alors que Letourneur a voulu, comme Schlegel, faire connaître à son public le « vrai » Shakespeare, mais au

contraire par le moyen de la prose. Cependant, tandis que l'un a formé son projet par réaction contre les traductions si approximatives qui l'ont précédé, l'autre a voulu, par le vers, rejoindre le projet poétique de Shakespeare. Enfin, l'étude comparée de traductions peut aussi conduire à envisager l'élaboration de modèles poétiques et culturels. Ainsi, une analyse systématique des transpositions ou adaptations de Calderón peut conduire à montrer comment les orientations qui se dessinent dans les traductions, les lectures qui s'en dégagent, se retrouvent aussi dans des adaptations, dans des pièces inspirées d'*autos sacramentales*, ou encore dans de simples phénomènes d'intertextualité. La pièce de Schlegel, *Alarcos*, peut être analysée à la lumière de ces jeux d'intertextualité. L'étude comparée de traductions peut être centrée sur un corpus de textes lui-même très circonscrit. L'exemple du monologue « To be or not to be », dans les traductions françaises du XVIII^e^ siècle et à partir des *Lettres philosophiques*, a pu être largement étudié : entre la tentation du suicide (« Être ou cesser d'être ») et la réflexion métaphysique (la vie, comme le suppose Calderón, est-elle un songe ?), la traduction correspond à une lecture du personnage comme modèle littéraire. De même, l'étude des traductions et des adaptations du fantôme d'*Hamlet* conduit à faire sortir l'analyse traductologique de la seule interprétation de la pièce de Shakespeare. Car aborder le jeu des traductions à travers le seul prisme représenté par la figure du fantôme permet de faire apparaître des inflexions prises par la dramaturgie de l'époque du traducteur.

D'un point de vue méthodologique, l'étude de traduction peut ainsi devenir, dans notre exemple, le socle d'une analyse de la dramaturgie, tout comme elle peut intégrer des enjeux esthétiques. Lorsque le corpus est limité, et que le nombre de traductions envisagées est important, c'est que le texte-source représente un modèle à différents égards. Tel est le sens de la thèse de doctorat de Claire Placial, consacrée à l'ensemble des traductions françaises du *Cantique des cantiques*[18]. La chronologie très vaste couverte par ce travail de recherche fait apparaître de manière plus nette l'ensemble des variations de sens qui accompagnent les différentes lectures d'un même texte. Les différentes traductions sont d'une part rapportées aux sources hébraïques et latines, d'autre part envisagées selon ce qu'Antoine Berman a pu appeler le « projet de traduction » et l'« horizon du traducteur ». Par là, l'étude de traduction s'inscrit également dans une histoire culturelle, faisant

intervenir, parmi d'autres perspectives, l'histoire de la théologie, à côté de l'histoire de la traduction.

L'abandon de la notion d'« influence »

Un phénomène de réception n'est ainsi jamais isolé. Il engage avec lui un ensemble de données esthétiques et culturelles qui déterminent le choix du corpus à introduire autant que les opérations de transformations accomplies dans le transfert. Telle est la raison pour laquelle les études d'« influence » qui, selon Paul Van Tieghem dans son ouvrage de 1931 sur la littérature comparée, devaient former l'avenir de la discipline, ont été totalement abandonnées. Cette rupture méthodologique s'est faite au profit des études de réception ou de transferts culturels, notions plus neutres, et qui écartent le présupposé d'une position de supériorité du texte-source à l'égard du milieu récepteur second. Gérard Genette a montré dans *Palimpsestes* que la relation de référentialité ou de représentation est moins fondamentale, dans le texte littéraire, que celle d'intertextualité, toute littérature étant issue de sources littéraires bien plus que des modèles de la nature. Cette reprise de références littéraires, plus sources que modèles, n'implique pas, contrairement à ce qu'affirmait Paul Van Tieghem, une position ancillaire.

Lorsque celui-ci affirme que la littérature comparée « a pour but de décrire un passage », il évoque les études d'influence comme étant un avenir pour la discipline, mais sa formulation semble désigner plutôt un transfert. Le passage d'une littérature dans un autre contexte s'opère d'abord par la traduction, le discours critique, mais conduit aussi à un renouvellement des formes littéraires du milieu récepteur, et cela en opérant une transposition qui résulte de l'opération de transfert. L'objet de ce passage suscite lui-même l'intérêt, car il ne désigne que de façon très indirecte le texte source, et constitue plutôt un objet construit en fonction du milieu récepteur et d'un certain « horizon d'attente », différent de celui du premier public. Le passage ne se pose donc pas, comme le suggérait Paul Van Tieghem, en termes de hiérarchie de valeur : « c'est toujours l'émetteur qui conserve une position supérieure, affirmait-il, seul le chemin que doit parcourir le chercheur est inversé[19] ». En 1827, Villemain, que l'on peut considérer comme l'un des premiers comparatistes, était déjà conscient du caractère schématique de la notion d'influence :

> On voit que chacun des deux pays reçoit alternativement l'influence de l'autre ; on voit que presque toujours, lorsqu'une influence commence à faiblir dans le pays qui l'a vue naître, elle est encore et générale et puissante dans le pays qui l'a reçue par contrecoup et par imitation[20].

Contre la notion d'« influence » s'est donc constituée, dans la critique comparatiste comme chez les historiens de la culture, celle, plus neutre, de « transfert culturel », dont Michel Grimberg précise bien la signification : « La démarche de la recherche fondée sur les transferts culturels […] s'insère dans un mouvement qui a vu, entre autres, nombre de comparatistes français et allemands rompre avec le concept d'*influence* et adopter celui de *réception* ». Envisageant le lien de la théorie des transferts culturels avec le « terme-clé de réception », apparu seulement « au début des années soixante-dix[21] », et pris au sens de « fortune » ou d'« accueil », il la met en relation avec certaines des conclusions de Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception*[22]. Trois impératifs décrits par Jauss rapprochent les deux concepts : reconstituer l'« horizon d'attente » du premier public d'une œuvre ; envisager l'« écart esthétique », défini comme la distance entre l'horizon d'attente et toute œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner une modification d'horizon ; enfin replacer chaque œuvre dans la « série littéraire » dont elle fait partie, afin de déterminer sa situation historique et d'évaluer son importance dans le contexte[23]. À cet égard, les déformations, ou transformations opérées par le milieu récepteur, non seulement dans la perception des œuvres mais aussi dans la représentativité du corpus choisi, témoignent du décalage des horizons d'attente des deux milieux récepteurs, explicable en partie par un contexte historique et par des héritages culturels. Michael Werner et Michel Espagne, dans leur essai de définition de la notion de « transfert culturel », insistent en effet sur ces deux points : « La fonction d'un transfert culturel vue à travers une théorie des conjectures peut être ramenée à deux cas de figure : une fonction de légitimation et une fonction de subversion[24] ». La subversion du système esthétique auquel se rapportait le texte-source, ainsi que de tout l'environnement à la fois esthétique et politique qui l'accompagne, se trouve par là au cœur de l'opération de transfert. Comme peut le montrer la confrontation de la critique du milieu émetteur et du milieu récepteur, l'analyse des mêmes œuvres ne remplit pas la même fonction, et n'obéit pas aux mêmes paramètres dans les deux systèmes de réception :

> Les transferts culturels n'ont certainement jamais pour finalité première l'enrichissement des connaissances de la culture d'accueil. Ils assument une fonction à l'intérieur du système de réception dont les besoins spécifiques sont souvent différents de ceux de la culture d'origine. Ces besoins, soumis à des conjonctures changeantes, revêtent généralement un double aspect : il faut, vis-à-vis de l'extérieur, affirmer son identité culturelle et, à l'intérieur de la culture nationale, utiliser les éléments exogènes[25].

Telle est la raison pour laquelle l'analyse d'un transfert culturel ne peut se comprendre en dehors du contexte historique qui le met en place : l'histoire littéraire, au sens où la définissait Gustave Lanson[26], renvoyant, par opposition à l'histoire de la littérature, à la vie culturelle et à l'activité des récepteurs, rejoint dans cette perspective l'histoire des idées, voire l'histoire politique.

Milieu-source et milieu-cible

En dehors de la hiérarchie implicite contenue dans l'idée d'influence, le rejet de cette notion par la méthodologie comparatiste provient donc du constat que l'intérêt de l'étude comparatiste reposait essentiellement sur les opérations de transformation accomplies sur le texte-source, transformations qui font pleinement partie du processus créateur. Le cœur de l'investigation est donc formé par le texte-cible, contrairement à la prévalence que l'idée d'influence accorde au texte-source, perçu comme modèle, et dont les échos sont envisagés comme des copies, sous forme d'imitations ou de transpositions.

L'ouvrage de Philippe Van Tieghem, fils de Paul Van Tieghem, intitulé *Les Influences étrangères sur la littérature française (1550-1880)*, et publié aux Presses universitaires de France en 1961, puis réédité en 1967, est représentatif de plusieurs aspects de la méthodologie comparatiste traditionnelle aujourd'hui abandonnés. Car, tout d'abord, la perspective, dominée par un francocentrisme autour duquel s'articulent, successivement, les différentes littératures abordées, s'inscrit dans l'histoire littéraire traditionnelle, issue du lansonisme, et qui oriente l'analyse du côté des conditions de production du texte plutôt que de sa réception. Les différents chapitres de l'ouvrage s'organisent selon des périodes de l'histoire littéraire, mais auxquelles Philippe Van Tieghem associe une « influence ».

Ainsi, les XVI^e^ et XVII^e^ siècles correspondent aux influences italiennes, celle de Pétrarque, l'Arioste, le Tasse, Machiavel. La période de 1600 à 1720 est consacrée aux influences espagnoles, Cervantes, Gongora et

Gracián, Lope de Vega, puisque la progression fonctionne aussi par genres. Le XVIIIe siècle est consacré aux influences anglaises, représentées par Addison, Defoe, Swift, Fielding, Pope, et ensuite Sterne, Thomson, Goldsmith, Richardson, Young. Après l'ossianisme vient le temps de Goethe et de Schiller. Puis le romantisme est le temps d'« influences diverses », mêlant Bürger, Jean-Paul, Lavater, Hoffmann à Byron, Shelley, Walter Scott, mais aussi Shakespeare. L'ouvrage s'achève sur l'après-romantisme et les influences de Poe ou de la littérature russe.

Une première objection concerne l'aspect un peu artificiel d'une approche qui associe une période à l'influence d'une littérature. Mais surtout, comme chez son père Paul Van Tieghem dans son ouvrage sur *Le Romantisme dans la littérature européenne*[27], la démarche aborde parallèlement les différentes littératures européennes, au lieu d'entrer dans la complexité d'échanges internationaux multiples. Enfin et surtout, ce n'est pas le processus poétique de réassimilation qui se trouve au cœur de l'analyse, mais la dette à l'égard d'une source.

Les deux perspectives s'opposent ici : celle de l'attention portée plutôt au texte-source, comme dans la démarche de Philippe Van Tieghem, et celle de l'intérêt accordé plutôt au texte-cible, qui prévaut dans la perspective de la réception. Theo Hermans le souligne à propos des études de traduction. Peu importe le texte original ; ce qui compte, ce sont les transformations et les transpositions que la traduction lui fait connaître : « les traductions ne relèvent que d'un système : le système-cible[28] ».

Évoquant l'ouvrage publié par Brigitte Schultze, *Die literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte* (*La Traduction littéraire. Étude de cas pour une histoire culturelle*[29]), Yves Chevrel pose la question de l'équilibre entre les deux pôles et commente la position du « groupe Manipulation », qui défend au contraire l'importance, dans l'étude de traduction, du point de départ que constitue l'original : « l'original, le texte-source, est, pour les chercheurs de Göttingen, une référence essentielle, à partir de laquelle la recherche s'organise [...]. En face de la lecture d'une traduction comme interprétation est ainsi dressée l'interprétation d'une lecture du traductologue[30]. »

Dans le rapport à la traduction, deux attitudes s'opposent donc, et Yves Chevrel souligne que, dans son intérêt porté aux opérations de transposition

et donc de transformation, le groupe de Göttingen est sensible à l'équilibre du milieu-source et du milieu-cible :

> « Le groupe de Göttingen, quant à lui, préfère insister sur la notion de *transfert*, qui représenterait un certain équilibre entre deux priorités (ou primautés) : celle du texte-source, celle du texte-cible [...] deux autres notions-clefs, enfin, sont retenues : la traduction en tant qu'interprétation, la notions de "kulturschaffende Differenz" ("différence porteuse de valeurs culturelles") qui est en germe dans toute traduction[31]. »

Critique et création

La réception, le transfert et la traduction sont donc des formes d'intertextualité impliquant le déplacement d'un milieu culturel ou linguistique vers un autre. Abordant, à titre d'exemple, le cas du transfert culturel franco-allemand, Michel Espagne insiste sur cette importance de l'arrière-plan culturel ou linguistique. Il souligne un phénomène caractéristique du transfert d'un modèle allemand en France : l'introduction du modèle dans le discours critique, qui précède sa prégnance – plutôt que son « influence » – dans les œuvres.

D'un point de vue méthodologique, l'introduction du modèle allemand par le truchement de la critique soulève des questions : Yves Chevrel montre « la spécificité de ce genre de discours par rapport à celui que la même critique tient sur sa propre littérature[32]. » Elle est due, en premier lieu, au décalage chronologique de l'introduction de l'œuvre étrangère, qui explique pourquoi, par exemple, le mouvement d'idées visant à un renouvellement des modèles tragiques en France, dans les premières années du XIX^e^ siècle, est postérieur au même débat en Allemagne. Yves Chevrel présente cette difficulté, renforcée par la dépendance de la critique à l'égard de la traduction : « si la critique est faite à partir de la traduction, et indépendamment des problèmes théoriques posés par une telle pratique, une question au moins se pose : celle du *délai*[33] [...] ». Mais la spécificité du discours critique sur des œuvres étrangères tient surtout à ce que « l'objet discuté est à la fois très éloigné (tellement qu'à la limite on peut l'ignorer) et très proche (parce qu'il menace une tradition qui n'aime pas se voir remettre en cause[34]). » Ainsi, si l'on prend à nouveau en considération l'exemple de la référence allemande à l'aube du romantisme français, on pourra montrer que la critique de la dramaturgie en France se fonde essentiellement, durant cette période, sur les traductions très libres de pièces

elles-mêmes peu représentatives et, surtout, sur le discours déformant de regards critiques comme celui de Mme de Staël dont la lecture des pièces allemandes conforme la dramaturgie à ce qu'elle pense être le goût français.

Un exemple, dans les analyses qu'elle développe, est représentatif d'une autre manière : il s'agit du commentaire qu'elle propose d'*Attila* de Werner, où elle insère une critique de Napoléon bien étrangère, bien sûr, à l'intention de son auteur. Attila, selon Mme de Staël, « ne sait que la guerre et cependant le luxe et les Beaux Arts lui plaisent comme ses conquêtes[35] ». L'énormité de cette déformation révèle clairement l'allusion. Il existe trois versions de ce célèbre portrait : celle des éditions imprimées, celle du manuscrit conservé à Coppet, et une troisième, qui figure dans une brochure publiée par Aimé Martin en 1814, où les allusions sont plus explicites encore. Or, le texte du manuscrit présente des expressions rayées, car trop compromettantes : « chargé des vengeances », « Il ne sait que la guerre », ou encore « il ne voit pas le bien pour faire le pire », et révèle ainsi l'intention de Mme de Staël, ainsi que le choix d'une rhétorique destinée à échapper à la censure. Le texte d'Aimé Martin accentue encore cette dépréciation du personnage. Le texte édité le décrit comme « un barbare généreux », celui d'Aimé Martin comme « un barbare qui veut paraître généreux ». Et surtout, il présente un passage supprimé dans l'édition de *De l'Allemagne* : « L'histoire du fléau de Dieu ne présente qu'un trait : la destruction. Un seul homme multiplié par ceux qui lui obéissent, remplit d'épouvante l'Asie et l'Europe ». Enfin, au cas où elle n'aurait pas été claire, l'allusion est explicitée par Aimé Martin : « Tel est le *portrait d'Attila* dans lequel le tyran de la France crut se reconnaître et fit supprimer tous les exemplaires du bel ouvrage sur l'*Allemagne* de Mme de Staël Holstein[36] ».

Par ailleurs, le rejet de la référence allemande dans le contexte de la France impériale tient pour l'essentiel à ce refus de remettre en cause le modèle national : « La littérature étrangère permet une réévaluation de sa propre littérature », affirme Yves Chevrel[37]. Et de fait, le modèle allemand sera souvent le prétexte à une sévère critique de la tradition nationale et une invitation à la renouveler. Enfin, le discours sur les littératures étrangères est révélateur d'un contexte qui ne peut se comprendre que dans le cadre d'une histoire des idées : « l'impact d'un texte étranger dans un pays donné engage à repérer des éléments constitutifs d'une réalité de la vie littéraire qui, jusqu'alors, passaient souvent inaperçus[38] ». De fait, comme l'a

remarqué Pierre Bourdieu, « le sens et la fonction d'une œuvre étrangère est déterminé au moins autant par le champ d'accueil que par le champ d'origine. » Et cela est lié à la nature des opérations qui conditionnent « le transfert d'un champ national à un autre », sélection, marquage et lecture[39]. Leur analyse fait apparaître dans quelle mesure un transfert informe finalement plus sur le milieu récepteur que sur le milieu émetteur.

C'est peut-être particulièrement vrai pour le théâtre, dont Mme de Staël disait qu'elle était « la partie de la littérature qui, dans tous les pays, est la plus nationale[40] ». Ainsi par exemple, l'introduction d'une référence allemande dans le domaine français au début du XIXe siècle, par le biais du discours critique d'abord – au départ essentiellement celui de Mme de Staël –, mais aussi de manière plus directe, par la traduction ou la représentation de pièces dans des salles comme le *Théâtre des Variétés étrangères*, permet d'apporter un éclairage au renouvellement de la dramaturgie française à l'aube du romantisme. L'objet de ce passage suscite lui-même l'intérêt, car il ne désigne que de façon très indirecte la réalité littéraire allemande, et constitue plutôt un objet construit en fonction du public français et d'un certain « horizon d'attente ».

La comparaison contre les passages : les études de parallèles

Si Paul Van Tieghem tenait l'étude des passages pour le cœur de la littérature comparée, c'est aussi parce que sa perspective exclusive était celle de l'histoire littéraire. Bien sûr, les passages présentent quelques-uns des enjeux méthodologiques propres à la discipline et l'étude de leurs modalités spécifiques peut présenter le risque de masquer d'autres voies pour elle. Car, à côté des passages, la littérature comparée présente une autre méthode pour la mise en relation des textes, celle de la comparaison, qui touche à la nature même de l'acte de lecture, et peut-être d'interprétation. C'est de manière suggestive que Frédérique Toudoire-Surlapierre fait figurer en épigraphe de son essai intitulé *Notre besoin de comparaison*, publié en 2013, cette phrase de George Steiner, tirée d'*Après Babel* : « Lire, c'est comparer ». Car tout acte de lecture fonctionne par associations, ne serait-ce que par la position d'une œuvre à l'intérieur d'un genre littéraire, qui suppose la comparaison ; et toute lecture critique est

nécessairement historique, ce qui suppose aussi une série de mises en relations de l'œuvre avec d'autres.

De fait, la comparaison est aussi une construction intellectuelle, ce sur quoi insiste Marcel Détienne, dans *Comparer l'incomparable*, lorsqu'il engage à « construire des comparables[41]. » « Il n'y a rien que l'esprit humain fasse si souvent que des comparaisons[42] » : c'est sur cette citation de Bernardin de Saint-Pierre qu'il ouvre son ouvrage, ramenant l'acte de comparaison à une activité naturelle et spontanée de l'esprit humain ; elle est alors à comprendre comme un mode d'appréhension du monde, d'accès à la compréhension et à la connaissance. Jean-Louis Haquette débute son propre ouvrage *Lectures européennes* par une citation de Rousseau, qui donne à la comparaison « un rôle central dans la connaissance[43] » : « La réflexion naît des idées comparées, et c'est la pluralité des idées qui porte à les comparer[44] ». La comparaison est donc le résultat d'un processus intellectuel, mais elle engage aussi une opération intellectuelle, d'une double nature, à la fois comme analyse et comme synthèse, si l'on suit Musil, selon qui « toute comparaison est une analyse involontaire. […] Naturellement, on peut aussi bien affirmer que toute comparaison est une synthèse, comme tout acte de compréhension[45].

Dans l'activité de mise en relation, opérée par l'acte de lecture, d'une œuvre avec d'autres, la comparaison peut être de deux types : le premier est l'analyse historique des rapports à l'étranger, que l'on peut envisager à travers le paradigme des « orientations étrangères », pour paraphraser le titre des thèses de doctorat de Fernand Baldensperger, *Orientations étrangères chez Balzac* (1927), ou de Pierre Brunel, *L'Orientation britannique chez Claudel* (1970) ; le second type, plus directement tourné vers la comparaison, concerne l'analyse des parallèles, envisagée d'un point de vue comparatiste, c'est-à-dire radicalement différent de celui des anciennes rhétoriques.

À bien des égards, la forme ultime de l'activité comparante en littérature comparée est l'étude des parallèles, qui consiste à mettre face à face deux œuvres ou deux auteurs. La notion, ancienne, semble avoir été réactivée récemment dans l'histoire de la discipline, et Jürgen Siess souligne qu'elle ne figure pas « dans les concepts opératoires retenus par Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy, qui prennent bien en considération "réception" et "intertextualité", mais ne relèvent ni "comparaison", ni "parallèle" » ; il

remarque aussi que Francis Claudon et Karen Haddad-Wotling, s'ils consacrent un bref chapitre aux deux notions, ne les retiennent qu'au titre de « figures[46] ». Pourtant, le terme est ancien en poétique, et l'on cite souvent les exemples des *Vies parallèles* de Plutarque ou du *Parallèle des Anciens et des Modernes* de Perrault, qui ne construit pas une opposition, pas plus que les deux versions du *Racine et Shakespeare* de Stendhal, lequel choisit, par le *et*, d'associer les auteurs, alors que le *ou* les aurait opposés. De même, Gerald Gillespie remarque que les premières approches comparatistes ont pris la forme de ces comparaisons entre deux œuvres : ainsi en va-t-il de la *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide* d'A. W. Schlegel, en 1807 ; de l'*Essai d'un parallèle entre l'Oreste de Sophocle et le Hamlet de Shakespeare* (*Versuch einer Parallele zwischen dem Sophocleischen Orestes und dem Shakespearischen Hamlet*, 1857) d'Albert Heintze ; ou de *Sur l'« Œdipe Roi » de Sophocle et « La Fiancée de Messine » de Schiller* (*Über Sophokles' « König Ödipus » und Schillers « Braut von Messina »*, 1887), de Wilhelm Wittich[47].

Cette position critique, comme le soulignent Pierre Brunel et Daniel-Henri Pageaux, n'est pas exclusivement propre à la littérature comparée, ainsi qu'en témoignent les exemples de la poétique classique, mais elle entre dans le champ de la discipline dès lors que les deux œuvres mises en parallèle n'appartiennent pas au même domaine littéraire : « après le temps des parallèles entre Racine et Corneille, entre Voltaire et Rousseau, viendrait celui des Proust et James, des Sartre et Dos Passos, des Brecht et Ionesco[48]. » Pierre Brunel cite l'exemple récent de « la thèse de Guillaume Métayer sur *Voltaire et Nietzsche*, publiée en 2010 avec une préface de Marc Fumaroli et justement saluée par la critique », qui est « tout autre chose » qu'une « reprise des parallèles des anciennes rhétoriques », « tout autre chose aussi qu'une étude classique d'influence » ; la démarche y est « une manière, bien plutôt, de dépasser un apparent rejet pour aller à la recherche d'un dialogue plus souterrain, ou sous-textuel, que constamment explicite[49] ». Mais immédiatement se pose la question : comment choisir les deux auteurs à mettre en parallèle, et quelle doit être la nature du lien qui les rapproche ? La question conduit à une interrogation sur la définition même du parallèle.

Comme le remarque Jean Bessière : « Les dictionnaires définissent le parallèle comme une comparaison[50] ». Une telle définition est une manière,

bien sûr, de placer la méthode des parallèles au cœur de la discipline, mais en même temps de lui ôter toute spécificité à l'intérieur de celle-ci : « discuter des parallèles n'est peut-être qu'une manière d'habiller de quelque ornement rhétorique la notion même de comparaison et d'éviter de revenir aux conditions strictes de la discipline[51] ». Mais Jean Bessière nuance ensuite son point de vue et, se référant au sens de l'adjectif dans les *Vies parallèles* de Plutarque, qui n'ont nécessairement rien à voir avec la discipline, il souligne que l'utilité d'une telle pratique critique consiste essentiellement à « revenir à une des possibilités de la discipline : la seule comparaison », à un moment où l'adjectif de « comparée », dans « Littérature comparée », « ne fait plus aujourd'hui entendre nécessairement la notion de comparaison, comprise de manière stricte[52]. » Le parallèle permet donc de dégager deux pratiques comparatistes, celle qui, selon les termes de Daniel-Henri Pageaux, touche aux « sources », aux « rapports de fait », aux « liens de causalité entre deux textes ou séries de textes », et celle qui repose sur des « affinités électives », « des confluences et non plus des influences, des rapprochements et non plus des regroupements, des confrontations qui ne sont ni juxtapositions ni superpositions, mais plutôt des mises en regard, en consonance[53] ».

Le risque du parallèle établi entre deux auteurs qui ne se connaissent pas, ne se doivent rien et ne partagent aucune source commune ni n'appartiennent à aucun mouvement commun, est bien sûr celui de l'arbitraire. Les rapprochements opérés par les parallèles doivent se faire, selon Daniel-Henri Pageaux, « entre des textes qui doivent être différents sans être trop éloignés ». Le principe semble être celui du juste milieu : « Ni principe identitaire absolu, ni écart absolu[54] ». Le parallèle se situerait donc entre l'identité, qui ôte toute possibilité de comparaison, et l'incomparable, qui rendrait la comparaison arbitraire, réduisant même les singularités de chaque auteur, et oubliant ce qui se joue dans la création, c'est-à-dire l'individualité, voire l'unicité.

La comparaison des cultures et la « théorie de la variation »

Cet idéal de comparaison appelle deux remarques. D'une part, Marcel Détienne, qui élabore le portrait d'un comparatiste situé entre l'histoire et

l'anthropologie pour aborder les cultures humaines, va plus loin et refuse la notion d'incomparable, issue, selon lui, d'une pensée de la nation traçant partout des frontières. Le comparatiste doit, pense-t-il, « construire des comparables[55] » pour comprendre les traits communs à la diversité des cultures :

> Le comparatiste qui veut construire ses objets doit pouvoir se déplacer sans passeport entre les Constituants de la Révolution française, les habitants des hauts plateaux en Ethiopie du Sud, la Commission européenne de Bruxelles, les premières cités minuscules de la Grèce, en s'arrêtant, s'il le juge bon, en terre de Sienne ou à Vérone pour voir, par exemple, comment fonctionnent les assemblées entre le XII^e^ et le XX^e^ siècle[56].

D'autre part, la juste mesure défendue par Daniel-Henri Pageaux semble laissée à l'appréciation du critique, et soumise à un certain subjectivisme. Car les auteurs mis en parallèle ne présentent qu'une analogie telle qu'elle est perçue par le critique, lien que Jean-Marie Grassin appelle « parallélité », et qu'il définit comme « une sorte de gémellité, autant dire ; une *communauté* de semblables disjoints, une reconnaissance de soi-même dans l'autre, de l'autre dans soi-même[57] ». Une fois dépassée l'objection de l'arbitraire ou de la démarche impressionniste de la comparaison, la mise en parallèle apporte ainsi, par le truchement de l'autre, un éclairage sur le moi, et son utilité est d'ordre interprétatif : explorer, par le biais de la comparaison, un aspect encore méconnu de l'œuvre d'un auteur, faire surgir le sens. Daniel-Henri Pageaux souligne les « perspectives séduisantes », parfois trop séduisantes, d'une telle pratique, laquelle « permet par exemple de remonter vers un principe créateur, de prendre conscience des limites de l'écriture, d'ouvrir, mais avec prudence, sur un mouvement inévitable d'interprétation[58] ».

La critique des parallèles développe ainsi un tout autre aspect de la littérature comparée que l'étude des passages, que ceux-ci soient envisagés sous un angle historique, comme dans les études de réception ou de transferts, ou sous un angle stylistique, comme dans les études de traductologie. Deux voies se dessinent alors et donnent sens au terme de « littérature comparée » : celle des passages, qui intègre aussi l'étude des dettes, des sources et de paradigmes communs ; et celle qui touche à la comparaison pure, permettant, par le jeu des rapprochements, de faire apparaître des éléments de sens demeurés cachés, et cette pratique permet de saisir la valeur heuristique de la démarche comparative.

L'étude des parallèles, fondée sur une démarche poétique, présentait l'avantage, par rapport aux « études d'influence », de replacer au cœur de l'analyse la part littéraire de l'œuvre. Mais elle suscite en même temps les critiques, car, contrairement aux études d'influence, elle n'a aucune limite et laisse place à l'arbitraire. Cao Shunqing renvoie dos-à-dos les deux approches, l'une fondée sur l'homologie des deux phénomènes mis en relation, l'autre sur leur ressemblance ; l'une sur une approche poétique, l'autre sur une approche historique.

Il évoque l'hypothèse d'une troisième voie, la « théorie de la variation », qui correspond à un déplacement du point de vue, de celui des « études interculturelles » vers celui des « études transcivilisationnelles[59]. » La théorie de la variation est fondée sur la comparaison de civilisations hétérogènes et part du constat que les éléments littéraires nouveaux résultent d'un processus de communication sous la forme d'une collision entre les systèmes littéraires de différentes civilisations. Cao Shunqing la définit comme « l'étude des variations subies par des phénomènes littéraires issus de différents pays, avec ou sans contact factuel, en même temps que l'étude comparative de l'hétérogénéité et de la variabilité de différentes expressions littéraires dans le même domaine[60] ». La théorie de la variation semble ainsi une voie intermédiaire, envisageant, comme l'étude des parallèles, une absence de lien factuel entre les cultures comparées, mais aussi la possibilité de rencontres entre elles, comme dans les approches historiques.

Cette hypothèse esquisse une nouvelle orientation et montre la multiplicité des passerelles possibles que la littérature comparée établit entre domaines linguistiques et culturels différents.

Études de réception et transferts culturels

En passant de l'influence à la réception, la littérature comparée a déplacé son centre d'intérêt de la question de la valeur, qui érigeait le texte-source en modèle, à une approche sociologique de la littérature. Faisant intervenir les paramètres culturels qui conditionnent la lecture, l'évaluation et

l'appropriation d'une œuvre, elle introduit une part d'interdisciplinarité dans sa méthode.

La méthode sociologique intervient bien sûr dans les études quantitatives. Mais les études de réception ne se limitent pas à cette perspective et font intervenir une distinction entre deux volets de la réception : la « réception critique », qui montre quel corpus est retenu par le milieu récepteur, comment il est jugé et comment il est interprété, se nourrit du discours critique et de son support privilégié, les revues ; mais la « réception poétique », elle, entreprend de montrer et de mesurer l'impact sur la création de la pénétration, dans un milieu récepteur, d'une référence littéraire. Ici encore, la notion d'intertextualité telle que l'a définie Gérard Genette joue son rôle. Car elle part du postulat que la création littéraire est avant tout assimilation d'une activité de lecteur, et construit l'idée d'une herméneutique littéraire insérée non pas seulement dans l'acte de lecture mais aussi dans les pratiques d'écriture.

Enfin, lorsque l'étude de réception s'élargit pour analyser un transfert culturel, la littérature devient un élément – déterminant – d'un ensemble de données culturelles, le transfert étant éclairé par la mise en relation de l'étude des formes littéraires et de ces données. La question des transferts culturels se trouve donc à l'intersection des études littéraires et historiques, et l'interdisciplinarité de la méthode comparatiste consiste cette fois dans son lien avec l'approche historique.

L'École de Constance et l'esthétique de la réception

On a désigné sous le terme générique d'« École de Constance » un mouvement critique qui s'est développé dans les années 1970 autour de deux professeurs de l'université de Constance, Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, et a défini ce que l'on a appelé l'« esthétique de la réception ». Son présupposé est que le texte ne vaut pas en soi, comme l'avait proclamé la « Nouvelle Critique », sous l'influence du structuralisme, mais dans sa relation avec son public et qu'elle naît en tant qu'œuvre précisément de cette situation de communication. Une telle position est riche d'implications. Elle définit la littérature non comme une production ou un produit, mais précisément comme une activité de communication. L'esthétique de la réception entreprend de dépasser le

clivage schématique entre la critique marxiste, qui voit dans la littérature une image ou une projection de la société, et l'approche formaliste qui au contraire coupe l'œuvre littéraire de tout contexte et l'envisage comme un système clos et refermé sur lui-même. Dans la perspective de l'esthétique de la réception, l'œuvre établit une relation avec le monde, mais non pas en tant que représentation, c'est-à-dire du point de vue de l'auteur, mais en tant que matière destinée à être assimilée, abordée donc du point de vue du lecteur. Telle qu'elle est produite par son auteur, l'œuvre n'est alors qu'une virtualité et ne trouve sa réalisation que dans sa réception. Dans ce courant critique, deux textes émergent particulièrement : *Pour une esthétique de la réception*, qui rassemble un ensemble de textes de Jauss publiés entre 1967 et 1975, et *L'Acte de lecture* d'Iser.

La question que pose Jauss, de savoir comment nous, lecteurs, pouvons penser notre rapport aux textes du passé, soulève plusieurs difficultés propres à la réception. La première, qui est l'objet en particulier du premier essai, concerne l'historicité de tout rapport à la littérature. Contre la théorie qui a conduit à l'éviction de l'histoire littéraire, Jauss propose donc la réhabilitation de cette dernière, sous la forme cependant d'une histoire littéraire réinvestie, au statut renouvelé, non plus circonscrite aux conditions de production d'un texte, mais envisageant le texte au fil de l'histoire de sa réception, à travers un éclairage historique. Tel est le sujet de ce premier essai de l'ouvrage, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire ». Derrière cette historicité de la littérature, Jauss aborde l'œuvre du point de vue du système de relations qu'elle engage. Et, comme l'a remarqué Jean Starobinki dans sa préface à la traduction française, l'histoire de la littérature et de l'art « a été trop longtemps une histoire des auteurs et des œuvres. Elle a opprimé ou passé sous silence son "tiers état", le lecteur, l'auditeur, ou le spectateur contemplatif[61]. » Jauss rappelle qu'Aristote et Kant ont à peu près été les seuls à prendre en compte l'effet de l'œuvre sur son contemplateur ; il évoque aussi ses dettes à l'égard de Gaëtan Picon, d'Arthur Nisin ou de Michaël Riffaterre, et Jean Starobinski rappelle aussi l'apport de Michel Charles, dans la *Rhétorique de la lecture* (1977) et, bien plus tôt, d'Albert Thibaudet (*Le Liseur de romans*, 1925).

L'actualisation du sens d'un texte dans une expérience de lecture, qui est la perspective de l'herméneutique, suppose la variabilité de la lecture. Telle est la perspective des études de réception, qui tracent une sorte d'histoire des lectures d'un texte. Mais cette variabilité n'est pas seulement un effet

collectif, elle tient aussi à l'expérience personnelle et aux contingences de l'expérience de lecture. Pour caractériser cette variabilité, Bérengère Voisin propose la notion de « lisibilité » et réfléchit aux difficultés méthodologiques qu'elle pose, liée à la difficulté à « "localiser" la lisibilité ». De tels travaux, qui figurent parmi les nombreux prolongements possibles de l'esthétique de la réception, consisteraient à « s'attacher à décrire les mécanismes en jeu dans la notion et le fonctionnement du processus[62]. »

Sur un plan plus structurel, la relation que Jauss révèle entre le texte et le lecteur est complexe. Car si le texte ne trouve son existence que dans l'acte de lecture, dans sa réception, la figure du lecteur, la réception même de l'œuvre se trouvent inscrites en elle, par les normes qu'elle a intériorisées, provenant des paradigmes que l'auteur a retenus comme modèles. Hannelore Link examine même les relations entre ces deux lecteurs que sont le lecteur « réel » et le lecteur « implicite[63] ». Umberto Eco s'inscrit lui aussi dans le sillage de l'esthétique de la réception. Il affirme avoir appris après-coup qu'il faisait « de la pragmatique du texte sans le savoir, du moins ce que l'on appelle aujourd'hui la pragmatique du texte ou esthétique de la réception. » La notion qu'il met en avant est celle de la « coopération interprétative » : son angle d'attaque est « l'aspect de l'activité coopérative qui amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu'il suppose ». Il abandonne, au cours de l'analyse, la notion de destinataire au profit de celle de lecteur, parle même de « lecteur modèle » et souligne comment le texte est lui-même « le garant de la coopération textuelle face [aux] possibilités d'interprétation plus ou mois "aberrantes[64]" ».

Chez Jauss, la notion d'« horizon d'attente » trouve alors toute sa signification, puisqu'elle est à l'œuvre dans le processus de création lui-même, associée au « premier public » qui se dessine dans l'esprit de l'auteur. Cependant à travers l'histoire internationale de sa réception, l'œuvre trouve d'autres publics, donnant lieu à d'autres réceptions, d'autres lectures, et révélant toute la pluralité de sens qu'elle contient.

Au cœur de cette approche critique se trouve donc la figure du lecteur, plutôt que de l'auteur. L'ouvrage d'Iser est consacré à l'acte de lecture qui sert de point de départ à une « théorie de l'effet esthétique ». Iser part de l'évidence qu'un texte ne peut agir avant d'avoir été lu et que par conséquent, pour en décrire l'effet, il faut soumettre à l'analyse le processus de sa lecture. Il observe trois étapes dialectiques dans l'effet esthétique : le

texte, le lecteur, et leur interaction. Et surtout, il distingue entre la théorie de l'effet, liée au texte, et la théorie de la réception, qui met en jeu les jugements du lecteur. Or l'esthétique de l'effet aborde le texte comme processus, car l'interprétation qui découle de l'acte de lecture participe à la formation du sens de l'œuvre, mais comme un événement, dans ce qu'il a de contingent, conditionné par des paramètres culturels ou personnels, événement éventuellement non réitérable. Le concept de « concrétisation », employé à tort, selon Iser, comme un concept de communication, est révélateur de ce fonctionnement de l'élaboration du sens, moins à appréhender dans l'intention d'auteur que dans l'acte de lecture. Car la concrétisation « ne désigne pas l'interaction entre le texte et le lecteur, mais bien l'actualisation des schémas présentés par le texte[65] ».

L'« esthétique de la réception », théorisée par Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, s'est immédiatement vue appliquée à la méthodologie comparatiste moderne, sous la forme d'« études de réception », Yves Chevrel ayant été l'un de ses premiers introducteurs dans le comparatisme français. Celles-ci consistent à décrire une activité de réception non pas auprès du « premier public », mais dans un déplacement de l'œuvre auprès d'un public étranger, dans un contexte historique et culturel porteur de significations pour l'œuvre en question. Daniel Mortier rappelle que les études comparatistes ont ainsi retenu de l'esthétique de la réception « que l'art est une communication au sens plein du terme ». Or ce principe a conduit à réévaluer l'approche comparatiste habituelle, illustrée en particulier par Paul Van Tieghem, qui consistait à « identifier émetteur et message ». Daniel Mortier en tire ainsi une définition des études comparatistes de réception : « Nous entendons par étude de réception une étude qui considère l'œuvre littéraire comme un processus de communication et non pas seulement comme un processus de création et d'expression[66]. »

Outre ce déplacement méthodologique, l'étude de réception présente l'avantage, par rapport aux méthodologies précédentes, de se prêter à un traitement scientifique et, sous cette forme, de se substituer favorablement aux notions désuètes d'« influence » ou d'« image » (du moins dans l'usage qu'en faisait Jean-Marie Carré), souvent utilisées de façon impressionniste. Les approches se croisent néanmoins parfois, et Manfred Fischer fait par exemple intervenir l'imagologie dans son étude de la réception du *Roi des Aulnes* de Michel Tournier dans les contextes allemand et français[67]. Les

études de traduction forment aussi un champ à part. Mais une analyse comme celle de Jean-Pierre Lefebvre a montré comment la traduction a pu, comme phénomène éditorial autant que poétique, jouer un rôle fondamental dans l'introduction de la philosophie allemande dans la France du XIXe siècle[68]. La traduction devient partie prenante de la réception, qui peut être élargie à la notion de « transfert culturel » dans la mesure où elle déborde les *media* concrets de la réception. Celle-ci peut donc avoir un sens relativement ouvert, mais les études de réception élaborées, à partir des années 1970 et de l'apport de l'École de Constance, représentent une pratique bien spécifique de la littérature comparée qui introduit une approche sociologique de la littérature.

Études de réception et approche sociologique de la littérature

Cette part sociologique est affirmée par Anne-Rachel Hermetet qui attire l'attention sur l'importance des revues dans ce type d'études :

> Toute étude de réception s'appuyant sur les revues littéraires ne peut faire l'économie d'une sociologie des périodiques et de leurs collaborateurs, car les uns et les autres sont directement impliqués dans des jeux de pouvoirs et des relations dont le discours littéraire ne peut s'abstraire complètement[69].

Daniel Mortier montre une des limites de l'étude de réception dans son analyse sociologique de la réception d'une œuvre : « la sociologie littéraire, illustrée par Robert Escarpit, est fortement déterministe ». Ainsi, l'étude de réception va laisser de côté les éléments de contingence présidant à une lecture et considérer « le récepteur d'une œuvre littéraire non pas comme un être libre […], mais comme un être soumis à des contraintes socio-psychologiques[70] ».

Sylvia Gerritsen et Tariq Ragi proposent une étude de la réception – plus précisément de la lecture, qui en est une manifestation – de Camus en Flandre et aux Pays-Bas. Significativement, le titre qu'ils choisissent pour leur ouvrage est *Pour une sociologie de la réception*, soulignant la part qu'y tient l'approche sociologique. Toute la première partie de l'ouvrage, qui porte sur les relations entre réception et traduction, est consacrée aux « bases théoriques » et envisage successivement les différentes traditions – allemande, américaine, française, néerlandaise – de la théorie de la

réception. Un développement est consacré à un avatar de la version américaine, le « *Reader-response criticism* » dont ils montrent que la pénétration en France, du fait d'un retard dans la traduction des travaux, a été faible.

Le premier constat porte sur la diversité des approches contenues dans le *Reader-response criticism* : « Le terme de "reader-response criticism" regroupe des systèmes aussi divers que le « *transactive criticism* » de Norman Holland, les "structuralist poetics" de Jonathan Culler, le "*subjective criticism*" de David Bleich, ou les "affective stylistics" de Stanley Fish[71]. » Stanley Fish et Norman Holland s'accordent pour centrer leur programme sur la perception du lecteur et prennent pour objet de leur recherche non le texte, mais « la réaction du lecteur. Ils sont persuadés que la perception est un acte constructif, c'est-à-dire que nous interprétons en percevant, ou plutôt, la perception est une interprétation ». Ce qui singularise la position de Stanley Fish est la détermination de l'activité de lecture par une « convention de communauté » : le texte ne procède en réalité pas tant de l'auteur ou du lecteur que de la communauté, qui dégage des « stratégies interprétatives communes ». La position de Jonathan Culler est centrée sur une relation entre auteur et lecteur définissant « un système de conventions de lecture que l'ensemble des lecteurs approuvent[72] ». Ce qui domine est que, dans l'activité de communication établie par l'œuvre entre auteur et lecteur et dans la production du sens dans l'acte de lecture, la prise en charge de la réception de l'œuvre par une communauté est déterminante.

Centrée sur le lecteur, l'esthétique de la réception a donc opéré un déplacement, et manifeste un clivage fondamental qui sépare les différents courants critiques. Tandis que l'histoire littéraire lansonienne, attentive aux conditions de production des œuvres, était centrée sur l'auteur, la « Nouvelle Critique » a déclaré la mort de l'auteur et s'est attachée exclusivement au texte. L'esthétique de la réception, pour sa part, a opéré un nouveau décalage, faisant porter le cœur du sens de l'œuvre sur le lecteur. Enzo Caramaschi dénonce ce que ces clivages ont de schématique et propose – mais n'y a-t-il pas plutôt succession d'approches que conflit ? – une utopique réconciliation.

Il exprime « l'intérêt et la fécondité possible d'une convergence entre des recherches qui ont abordé le plus souvent l'objet littéraire séparément, dans des optiques sectorielles : la sociologie du public, l'histoire de la

fortune d'un auteur ou d'une œuvre, l'histoire de la critique littéraire ». Pour lui, « la *Rezeptionsforschung* a cru un instant pouvoir les relayer ou les remplacer, elle a rechargé en tout cas d'actualité leurs tâches traditionnelles. Et avec la théorie de la communication, elle a contribué à la mise en valeur spectaculaire, au cours des dernières décennies, de la fonction *réceptrice* en littérature[73] ». Car l'esthétique de la réception a vu dans la littérature une activité de communication et l'a envisagée non en tant que texte, mais dans sa relation avec le public. Erlud Ibsch souligne cette propriété de l'esthétique de la réception qui ne définit pas la littérarité « sur la base de caractéristiques textuelles, mais seulement comme résultant d'une action qui attribue de la littérarité ». Son étude entreprend de réfléchir au clivage, qui s'est fait notamment jour dans la critique allemande des années 1970, au sein de l'esthétique de la réception, entre les approches herméneutique et empirique. Mais elle montre comment l'esthétique de la réception réintroduit l'historicité du texte, non pas dans l'examen de sa création, mais de sa réception : « Le concept de compréhension ne peut être séparé du concept d'historicité, prenant la forme de la distance chronologique entre le moment de la production d'un texte et sa réception plus tardive[74]. »

Or précisément en introduisant, dans le rapport à l'œuvre, la distinction entre deux pôles, la création et la réception, la fonction réceptrice ne rend pas compte des interactions – « le mot du jour est *interdépendance* », affirme Enzo Caramaschi.

Il exprime le vœu d'aller plus loin, de « rêver à une "résurrection intégrale" du passé dans la conscience critique et historique du lecteur d'aujourd'hui », et cela en invoquant « la rencontre de recherches qui se sont longtemps voulues indépendantes » : celles, traditionnelles, liées à l'histoire littéraire et donc centrées sur l'activité productrice, consacrées à la « fortune » d'une œuvre ; et celles, liées à la lecture et à la critique d'une œuvre, centrées sur sa réception. Cette rencontre consiste à « faire converger sociologie et critique littéraire », de manière à mettre fin aux traditionnels clivages dans l'appréhension de l'œuvre : « La vieille terminologie, en disant "création" et "contemplation", accusait une sorte de dichotomie entre deux côtés qui à nos yeux s'imbriquent et s'impliquent de plus en plus étroitement, suivant une relation dialectique ouverte ». Ce nouveau rapport à l'œuvre littéraire doit aussi mettre fin, selon lui, aux clivages critiques : « Assez parlé de "nouvelle" ou d'"ancienne" critique.

Pourquoi opposer les esthétiques de la “réception” à celles de la “production[75]” ? »

L’exemple qu’il choisit, celui du roman français du XIXe siècle, lui paraît représentatif du fait du « statut sociologique du genre[76], » qui rend compte de la vie sociale. Mais il l’est aussi parce que, au cours de la période charnière de 1830 à 1880, le roman cesse de n’être « qu’un moyen d’évasion » et exprime des « ambitions d’“art” », changeant ainsi de position dans la hiérarchie des genres. Or, cette évolution rapide introduit un retard de la critique sur la création[77], ce que manifeste la réception scandaleuse des quatre romans qu’il donne en exemples, *Le Rouge et le Noir, Madame Bovary, Salammbô* ou *A rebours*.

Dans la recherche comparatiste, les études de réception représentent une méthode particulièrement féconde qui, derrière le positivisme propre à sa démarche, permet de révéler d’importants aspects dans la compréhension d’une œuvre ou dans les relations que sa diffusion a pu entretenir avec l’histoire. Quelques exemples de travaux permettent d’éclairer certains de ses enjeux. La thèse d’Yves Chevrel, sur la réception du roman et de la nouvelle naturaliste français en Allemagne à la fin du XIXe siècle – à partir du moment où l’Allemagne existe comme pays –, permet d’introduire l’idée du naturalisme comme mouvement européen. Yves Chevrel a développé cette approche du naturalisme sous une forme plus systématique dans un ouvrage ultérieur, apportant une vision d’ensemble sur le naturalisme[78]. La thèse d’Anne-Rachel Hermetet, qui porte sur la réception de la littérature française dans les revues entre 1919 et 1943, envisage directement la relation entre réception et politique, puisque le fascisme devient un élément déterminant dans le phénomène qu’elle étudie[79]. Enfin, sur le plan de la méthodologie – et en dehors des enjeux spécifiques du sujet –, la thèse d’Anne Debrosse présente un cas différent[80]. Il s’agit tout d’abord d’une étude de réception comparée, et cela à deux niveaux : parce que la réception porte sur deux périodes (l’Antiquité d’une part, les XVIe et XVIIe siècles d’autre part) ; parce qu’elle est envisagée, pour la période moderne, dans les contextes français et italien. Par ailleurs, elle ne vise pas à éclairer, à travers le milieu récepteur, un contexte historique circonscrit, mais applique son étude à une diachronie large. La réception permet de comprendre ainsi un mouvement littéraire, la part du littéraire dans un système politique, la constitution d’une figure féminine comme modèle de poésie, autant

d'aspects différents, mais dont chacun touche à une identité du fait littéraire.

Histoire et poétique : la question des transferts culturels

Si la littérature comparée s'est immédiatement emparée de l'« esthétique de la réception » pour définir, dès les années 1970, des « études de réception », la notion de « transferts culturels » ne l'a pénétrée que plus tardivement, alors que, dans une certaine mesure, elle forme l'essence même de la discipline. C'est que le champ était occupé par les études de réception, cette notion paraissant plus spécifique et directement orientée vers l'activité de lecture. L'étude des transferts, au contraire, semblait noyer le phénomène littéraire dans un contexte culturel plus général et peut-être ne pas lui accorder d'attention spécifique. À mi-chemin entre histoire et études littéraires, la notion plus récente de transferts présente donc aussi une plus grande ambiguïté.

La notion a au départ été introduite pour caractériser des travaux d'historiens, mais s'est trouvée appliquée immédiatement au cas de la littérature, tenue pour l'aspect central de la culture. L'approche est moins poétique qu'historique. Car la littérature est d'abord abordée par les aspects matériels intervenant dans sa diffusion. De sorte que l'étude des transferts demeure proche des autres méthodologies analysant les passages, et Michel Espagne reconnaît sa parenté avec l'étude des traductions : « Un transfert culturel est une sorte de traduction puisqu'il correspond au passage d'un code à un nouveau code. » Quant à la traduction elle-même, elle est un élément concret permettant le transfert et se trouve donc nécessairement au cœur de ces études : « L'histoire des traductions, aussi bien au sens propre qu'au sens figuré, est donc un élément important des enquêtes sur les passages entre cultures ». Mais le livre lui-même, en tant qu'objet et que support matériel à la littérature, est le médium le plus général de la circulation de la littérature. Le livre « circule entre les aires culturelles et transmet les codes étrangers au contexte d'accueil », de sorte que la recherche sur les transferts culturels recourt aussi « à certains aspects de l'histoire du livre[81] ». Ce point lui paraît un renouvellement nécessaire aux études comparatistes, et il y revient dans une autre contribution : « Alors

que les relations entre le comparatisme et l'histoire du livre sont souvent assez ténues, elle sont essentielles entre l'histoire du livre et les recherches sur les transferts culturels[82]. »

La perspective est donc transnationale : il s'agit d'observer le déplacement d'une référence culturelle d'un domaine à un autre. Mais cela signifie que la nation est le socle de ces études. Dans ses *Transferts culturels franco-allemands*, Michel Espagne montre que là est peut-être la raison du fait que le XIXe siècle a été le terrain privilégié d'études de transfert : il s'agit de l'âge d'or d'une notion, née vraiment au XVIIIe siècle et qui, désignant une autre identité que celle, politique, représentée par l'état, plaçait la culture en son centre. Le siècle suivant, déchiré par les deux guerres mondiales, a vu la dégradation d'une notion associée aux nationalismes et à l'idée de cloisonnement.

Or, l'étude des transferts manifeste, selon lui, que la construction d'une identité ou d'un espace national est en fait « transnationale » : « La recherche sur les transferts culturels remet nécessairement en cause les limites des espaces nationaux, mais elle permet aussi d'en étudier la genèse, en montrant que les identités nationales résultent largement de fragments empruntés. » Cette construction transnationale d'identité culturelle s'applique bien sûr à la littérature, et l'étude des transferts culturels est un moyen de repenser les méthodes de l'histoire littéraire : elle « tend plutôt à montrer que l'histoire littéraire européenne n'est pas une juxtaposition d'histoires littéraires nationales[83]. » Tel est le cas par exemple du *Romantisme dans la littérature européenne* (1948) de Paul Van Tieghem, qui aborde de façon cloisonnée les expressions du romantisme propres à chaque littérature nationale. Fondée donc sur la prise en compte de cette identité qu'est la nation, elle appelle à son dépassement en montrant que, de manière dialectique, celle-ci ne s'est constituée que par sa négation. Elle inscrit par ailleurs son objet littéraire dans une approche historique qui renouvelle l'histoire littéraire en lui donnant une coloration véritablement comparatiste.

Transferts culturels ou littéraires

La notion de « transfert culturel », soulève néanmoins un problème : ne risque-t-elle pas de dissoudre l'objet littéraire dans une notion vague, celle

de culture, qui fait intervenir des composantes de tous ordres, où se perdrait même l'ensemble des formes artistiques ? Dans ce type d'approche serait perdue non seulement la spécificité de l'œuvre littéraire, mais aussi de tout ce qui touche au Beau, de tout objet esthétique, dilué dans un univers qui se rapporterait de façon très générale à l'histoire des civilisations. C'est en partie cette objection qui a conduit Danielle Risterucci-Roudnicky à parler de « transfert littéraire » plutôt que de « transfert culturel[84] ». Dans leur tentative pour définir le transfert culturel franco-allemand comme « objet de recherche », Michel Espagne et Michael Werner ne fuient pas cet écueil, qui touche à la définition même de la notion de culture : « Une définition de la culture, qui ne met pas l'accent sur la dynamique des transformations sociales et spirituelles, se heurte rapidement à ses limites[85] ». Mais ici réside le sens même de la notion de « transfert culturel ». C'est par son lien avec les « institutions sociales », comme le dit Mme de Staël dans *De la Littérature*[86], par son lien avec la spiritualité, que la littérature existe comme concept et se distingue, par exemple, de la « poésie » (en son sens général). Dans son émergence au XVIII^e^ siècle, depuis les *Éléments de littérature* de Marmontel (1787) jusqu'au *De la littérature* de Mme de Staël (1800), qui s'inscrit dans sa lignée, la notion même de littérature implique déjà celle de culture. L'approche comparatiste, qui vise à rattacher l'œuvre à son contexte culturel pour examiner les conditions de son passage vers d'autres cultures, ou sa provenance d'autres cultures, ne fait que radicaliser ce lien indissociable entre littérature et culture. La culture, pour pouvoir être un objet d'étude définissable et qui rende compte de la littérature, doit être examinée, comme le disent Michel Espagne et Michael Werner, sous un angle dynamique, celui de l'étude de ses transformations. C'est en cela qu'elle peut montrer, par le rôle des passages et des frontières traversées, les transformations d'une littérature ou le processus de la création d'une œuvre.

La notion de « littérature » suppose donc la présence de données culturelles dans l'expression esthétique formée par l'œuvre. Et le « transfert littéraire » peut devenir une voie du « transfert culturel », qui insiste plus sur une démarche historique que poétique. Sous le titre *« Traduit de l'allemand (Autriche) ». Étude d'un transfert littéraire*, Valérie de Daran propose une étude des écrivains autrichiens du XX^e^ siècle traduits en français. Elle s'interroge sur l'identité des écrivains autrichiens qui ont connu le succès en France, sur ceux qui, traduits, sont néanmoins demeurés

dans l'ombre, sur les raisons, enfin pour lesquelles d'autres n'ont pas été traduits. Valérie de Daran situe sa « déambulation hors des strictes limites de la germanistique ou des études littéraires au sens traditionnel ». Car elle s'intéresse moins au corpus d'œuvres autrichiennes qu'aux conditions de leur passage dans le domaine français. Son essai, à ce titre, « relève des études comparatistes qui intègrent aussi l'examen des transferts et des traductions[87] ». La démarche, complexe, soulève plusieurs questions.

La première touche à la méthode, que Valérie de Daran situe « à la croisée d'une sociologie de la traduction et des études de réception[88] ». Car son point de départ consiste à emprunter à Pierre Bourdieu « les notions de *champ littéraire* et d'*habitus* (d'auteur, d'éditeur, de traducteur) », et celle « d'*horizon d'attente* et de *modernité* » à Hans Robert Jauss, retournant, dans cette seconde approche, « aux textes, aux œuvres, à leur lecture et à leur public[89] ». La question du genre littéraire interfère avec cette perspective et Valérie de Daran fait le choix d'en rester à la prose, la poésie comme le théâtre fonctionnant, dans un transfert, selon des modalités différentes.

La seconde particularité de la méthode réside dans le fait qu'elle illustre le lien étroit que peuvent entretenir études de traduction et de transferts culturels. D'une part, les traducteurs paraissent le plus souvent éloignés de la traductologie et Valérie de Daran exprime sa surprise devant le « peu de renseignements concrets que fournissent les traducteurs tant sur eux-mêmes, sur leur situation (entre auteur et éditeur, à la fois pourvoyeur et serviteur du texte…) que sur leur approche du texte à traduire ». D'autre part, la traduction, si elle correspond à des choix éditoriaux qui intègrent aussi des paramètres commerciaux et sont à ce titre révélateurs d'un horizon d'attente, jette surtout un éclairage sur les enjeux politiques et culturels de cet échange :

> « Dans leurs contextes de production et de réception, quel rôle jouent les traductions et les acteurs du transfert culturel, institutions et individus ? Comment les traductions s'inscrivent-elles dans les relations politico-culturelles au sein du pays d'arrivée (la France) ou du pays de départ (l'Autriche), et entre ces deux pays[90] ? »

Enfin, la troisième remarque sur les concepts employés tient au choix de l'expression « transfert littéraire », au lieu de la notion habituelle de « transfert culturel ». Avant Valérie de Daran, Danielle Risterucci-Roudnicky avait déjà fait ce choix terminologique, dans son ouvrage

France-RDA. Anatomie d'un transfert littéraire 1949-1990. L'ouvrage porte sur la réception de la littérature française du XX^e^ siècle dans le demi-siècle qui a formé la totalité de l'histoire de la République Démocratique Allemande. Une telle définition du milieu récepteur place, bien sûr, les conditions politiques au cœur du processus de réception, et l'essai, en analysant « la morphologie, les modes et les implications » de ce transfert, réfléchit aux « formes de résistance à l'étranger », mais aussi aux « voies de son intégration », afin de définir une véritable « Poétique de l'étranger[91] ».

Le premier présupposé méthodologique concerne le lien entre les notions de réception et de transfert. L'ouvrage débute sur une définition de la réception, empruntée à Yves Chevrel qui insiste sur l'aspect dynamique – et non passif – d'un tel processus. La notion est renvoyée à son origine allemande (Danielle Risterucci-Roudnicky rappelle que ces études s'inscrivent dans la perspective des recherches conduites par l'« École de Constance » et en particulier des travaux de Hans Robert Jauss et de Wolfgang Iser à la fin des années 1960), et Yves Chevrel affirme que « 'Rezeption' connote […] une volonté de s'emparer de quelque chose, de le prendre (conformément à l'étymologie 'capere') ». Danielle Risterucci-Roudnicky situe l'approche parmi différents rapports que le discours critique entretient avec « le fait esthétique ». Le premier est centré « sur la production de l'œuvre d'art » et « analyse les rapports entre un auteur, son œuvre et les conditions sociales de la création » ; la biographie, l'histoire littéraire en général illustrent cette approche. Le second est orienté « vers les rapports que l'œuvre entretient avec la réalité et s'affirme comme une esthétique de la représentation ». Enfin, le troisième « prend pour objet d'étude la réception d'une œuvre par le public et se nomme esthétique de la réception[92] ». Danielle Risterucci-Roudnicky et Valérie de Daran sont ici proches, en ce que l'« esthétique de la réception », qui prend en compte le public, fait intervenir pour une part une dimension sociologique.

Mais, dans l'exposé de sa méthode, Danielle Risterucci-Roudnicky analyse une seconde notion importante, celle de « littérature », à laquelle recourt aussi Valérie de Daran, à la place de celle de « culture ». La raison du choix de Danielle Risterucci-Roudnicky, cependant, tient moins à la méthode en général qu'à des raisons spécifiques liées à son sujet : c'est qu'en RDA, le concept de « littérature » n'est pas restreint à une « visée esthétique » ; il intègre aussi « des ouvrages portant sur la littérature, et le transfert littéraire a été lié aux problématiques de l'art en général ». La

notion de « transfert littéraire » n'est donc pas seulement, dans cette perspective, la limitation d'un transfert aux données proposées par la littérature. Elle se comprend surtout à la lumière de ce sens élargi du concept de littérature, qui intègre des ouvrages comme le *Moncada* de Robert Merle, portant sur la première bataille de Fidel Castro, comme *Derrière la vitre*, du même auteur, consacré à mai 1968, ou comme *Mai 68 en France* de Jean Thibaudeau[93].

Transferts culturels et point de vue esthétique

Si l'étude de transfert éclaire l'œuvre dans un réseau de relations avec le contexte historique et culturel, elle soulève la question de son orientation possible vers une approche esthétique du fait littéraire. Or une telle perspective esthétique peut aussi apparaître comme un prolongement naturel de la démarche historique, surtout compte tenu de l'historicité des canons esthétiques prise en compte par la littérature comparée. Un point de vue esthétique sur un transfert culturel, qui peut aussi interroger l'articulation entre littérature et philosophie, se trouverait, dans la démarche, dans une situation opposée à la « poétique comparée », dont Jean-Louis Backès souligne la perspective anhistorique et extérieure à la prise en compte d'un contexte culturel[94]. La poétique comparée, en effet, s'en tient aux formes. En outre Jean-Louis Backès rappelle que la notion de poétique caractérise au départ une « science normative », dont les fondements sont récusés par la critique romantique : « La belle époque de cette discipline est l'âge classique ; le romantisme l'a conduite à la déchéance ». Car la critique romantique repose sur l'explication des formes esthétiques par un contexte culturel. Or la poétique se caractérise par le refus de prendre en compte les relativismes culturels, alors que toute la critique romantique, comme la critique comparatiste à ses débuts, n'envisage l'œuvre que dans ce relativisme. Plus important, la poétique repose sur l'idée d'un absolu, consistant, comme le dit à nouveau Jean-Louis Backès, à « ériger en principe universel les particularités d'une littérature ». Ainsi en va-t-il du modèle de la tragédie classique, qui se légitime, aux yeux de la critique classique, par l'idée d'un Beau universel justement remis en question par la critique romantique. C'est au nom de ce Beau universel que Nodier, en 1814, condamne les analyses d'A. W. Schlegel sur la tragédie française dans une recension du *Cours de littérature*

dramatique publiée dans le *Journal de l'Empire*. La relativité culturelle du Beau, remarque encore Jean-Louis Backès, forme la base de toute critique romantique dans la mesure où le romantisme est l'inventeur du comparatisme : « Apparue précisément à l'époque romantique, la littérature comparée se donne d'emblée pour tâche de faire apparaître les différences entre littératures nationales et de critiquer toute tentative de synthèse qui ne tiendrait pas compte de ces différences ».

Or selon lui, l'apparition de la « littérature générale » doit conduire dans une certaine mesure à la réhabilitation de la poétique. Elle doit même permettre une poétique comparée, qui se dresserait contre les simplifications de la critique romantique comparatiste :

> On a beau faire, certaine vision très simple du génie des peuples n'a pas encore disparu, et il arrive trop souvent qu'une monographie comparative se termine par une conclusion toute faite, formée dès avant le début de la recherche : les différences observées s'expliquent par des oppositions éternelles entre cultures ; il est naturel, pense-t-on, que l'*Amphitryon* de Kleist soit plus sérieux, plus développé et un peu plus lourd que ceux de Molière ou de Giraudoux.

Certes la pratique de la « conclusion toute faite » affecte hélas la recherche de toute discipline relevant des sciences humaines, lorsque fait défaut l'honnêteté intellectuelle. En revanche, le point de vue de Jean-Louis Backès semble forcer le trait dans sa description de l'approche comparatiste « romantique », en ramenant la prise en compte d'un contexte culturel à l'utilisation de clichés, étrangers à toute démarche scientifique. Peut-on en effet faire du stéréotype de la lourdeur germanique, dont se moque déjà Lessing dans *Minna von Barnhelm* (1767), un des critères de la critique comparatiste, y compris si celle-ci est conduite avec mauvaise foi ou schématisme ?

Michael Werner, légitimant, au contraire, l'étude des transferts culturels par la prise en compte du lien entre littérature et culture, introduit une nuance en distinguant deux données dans la littérature : celle qui, par delà les distinctions d'époques ou de cultures, fait d'elle une activité générale, et celle qui relève d'un contexte :

> La littérature est à la fois une activité culturelle générale commune à un ensemble de civilisations humaines ; mais sa place au sein des différentes hiérarchies de valeurs culturelles peut varier d'un système à l'autre, de sorte que, pour être pertinente, une comparaison doit non seulement faire intervenir l'activité littéraire proprement dite, mais aussi le territoire même de cette activité au sein de la culture, puis, *in fine* et à une plus grande échelle, le rôle de la culture dans le champ social[95].

Pour éviter, dans un sens ou dans l'autre, tout risque de schématisme, l'approche comparatiste doit donc suivre deux voies, en fonction de cette double nature de la littérature : celle qui, rapportée à sa dimension « générale », renvoie à une approche poétique ou esthétique et celle qui, faisant intervenir l'histoire culturelle, la rapporte à son contexte. C'est ce qui rend possible le glissement de l'étude d'un transfert culturel vers un point de vue esthétique. Une telle approche comparatiste se trouve, du point de vue de la méthode, aux antipodes de la poétique comparée, toutes deux formant des voies possibles pour un regard comparatiste sur l'œuvre littéraire.

Les conditions du transfert et les médiateurs

La littérature comparée s'intéresse donc aux transformations qui accompagnent les passages, et vise un équilibre entre le milieu-source et le milieu-cible afin de pouvoir les mesurer. Mais les causes et les agents des passages, autant que leurs modalités, apportent des éclairages. Les transferts culturels résultent en partie, par exemple, de l'apport des voyageurs, et la traduction des *Mille et une nuits* par Antoine Galland n'aurait sans doute pas été possible si le lectorat n'avait été ouvert à un certain exotisme par les récits de voyage et certains motifs passés dans la littérature.

À propos des acteurs de ces transferts, on a longtemps parlé de « précurseurs », avant de revenir sur cette notion qui, d'un point de vue logique, n'a guère plus de validité que celle de « pré-romantisme », par exemple. On peut en effet difficilement aborder une figure ou définir un mouvement en fonction de ce qui n'a pas encore existé. D'autres notions ont pu être employées, sans doute plus intéressantes, telles qu'« intermédiaires » ou « médiateurs ». À propos du rôle de Villers dans l'introduction en France d'une référence allemande, Louis Wittmer, au début du XX^e^ siècle, recourait déjà à ces notions[96]. Dans une perspective plus moderne et dans le cadre d'une méthode plus rigoureuse, à propos du transfert culturel de la France vers l'Allemagne, Michel Espagne et Werner Greiling parlent de « *Mittler* »[97] (« intermédiaires », « médiateurs »). Dans l'étude du transfert culturel, la démarche comparatiste s'efforce de développer de tels éclairages. Elle le fait par l'examen des conditions historiques (les émigrations dans les deux sens), du rôle des intermédiaires et de leurs parcours personnels (Humboldt, A.W. Schlegel, Villers, Mme

de Staël, Bonstetten, ou encore Chamisso, par exemple, pour le transfert culturel franco-allemand), mais aussi des formes institutionnelles de ces médiations. Ceux que Michel Grimberg appelle « les *médiateurs* directs de la réception » intègrent « les traducteurs, préfaciers et éditeurs de traductions[98] » mais, bien sûr, débordent aussi ce cadre.

Les formes institutionnelles, pour leur part, sont diverses et peuvent intégrer le rôle de théâtres : le *Théâtre des Variétés étrangères*, fermé en 1808 par Napoléon parce qu'il ne représentait que des pièces étrangères, a joué un rôle important pour la diffusion des pièces de Shakespeare, de Schiller ou de Goldoni. Le théâtre de Weimar, qui a permis la traduction et la mise en scène de pièces classiques françaises, a joué un rôle dans l'autre sens. Mais les conditions institutionnelles des transferts peuvent être de natures très diverses : le « Cabinet de littérature allemande », créé par Pierre-Louis Moline et Adrien-Chrétien Friedel, ou encore les anthologies, comme celles du *Théâtre allemand*, par Junker et Liébault (1772, rééd. 1785), ou du *Nouveau Théâtre allemand*, par Bonneville et Friedel (1782-85, 12 vol.), les traductions, comme celle de Shakespeare par Letourneur, les innombrables traductions de Schiller, le projet des « Chefs-d'œuvres des théâtres étrangers », lancé par l'éditeur Ladvocat en 1821, ne représentent que quelques exemples.

Les revues ont également contribué à faire connaître les littératures : ainsi par exemple la *Bibliothèque germanique*, conçue sur le modèle de sa devancière, la *Bibliothèque britannique* ; mais aussi les *Archives littéraires de l'Europe*. Les revues représentent une source encore insuffisamment explorée par la recherche, même si elles sont devenues un objet central pour les études de réception. Sur la période considérée, on dispose en particulier de deux thèses sur *La Décade philosophique*[99], ainsi que d'une autre, celle de Jean-Jacques Goblot, sur *Le Globe*. Leur apport est indiscutable. Philippe Régnier, à son tour, étudie les premières « Revues germaniques[100] », à partir de 1826. Pour une période plus récente, les prix littéraires jouent également un rôle important. Si Pascale Casanova, dans sa *République mondiale des lettres*, montre que le prix Nobel, attribué fréquemment à des auteurs occidentaux, véhicule une certaine norme littéraire qui n'a rien d'absolu, l'attribution récente du prix à deux écrivains chinois, Gao Xingjian en 2000 et Mo Yan en 2012, a ouvert le monde occidental à la littérature chinoise et en a permis une importante diffusion.

L'examen du transfert doit bien sûr s'appuyer sur celui de ses conditions historiques. À propos de l'exemple du transfert culturel entre Allemagne et France au tournant du XVIIIe et au XIXe siècle, auquel Michel Espagne consacre son ouvrage *Les Transferts culturels franco-allemands* (1990), doit être souligné le rôle de l'émigration et des nombreux journaux d'émigrés, à l'existence parfois éphémère, qui ont provoqué ce que Fernand Baldensperger a appelé un « mouvement d'idées ». C'est le contexte politique qui prévaut ici à l'introduction d'idées philosophiques, puisque la première traduction de Kant par Villers a paru dans une de ces revues, *Le Spectateur du Nord*, publiée à Hambourg. Les voyages du dramaturge Kotzebue – y compris en France – expliquent en particulier que ses pièces aient pu être si volontiers représentées à Paris, même s'il a refusé, non sans dédain, la proposition de Mercier de le présenter à divers cercles parisiens. À propos du transfert en sens inverse, Günther Oesterle étudie le rôle des voyages à Paris dans la genèse de la pensée philologique de Wilhelm von Humboldt et de Friedrich Schlegel. Dans cet aller-retour, le transfert prend ici la forme d'une boucle, avec les variations apportées par chaque étape de la transmission : si les idées romantiques françaises proviennent notamment de l'esthétique allemande, elle-même fondée en partie sur une histoire des langues, celle-ci s'est également constituée par un apport français.

Toutes ces raisons, illustrées dans ces quelques exemples, soulignent que l'analyse d'un transfert culturel ne peut se comprendre en dehors de déterminations historiques : l'histoire littéraire, au sens où la définissait Gustave Lanson, rejoint dans cette perspective l'histoire des idées, voire l'histoire politique.

Du transfert au croisement

Afin de compléter la structure du transfert, fondée sur une relation simple entre un émetteur et un récepteur, l'idée de « croisement » a émergé, impliquant une dynamique bilatérale. Un tel schéma rend plus complètement compte de la complexité de relations qui supposent le plus souvent un échange. Silvia Capanema, Quentin Deluermoz, Michel Molin et Marie Redon, qui appliquent l'étude des transferts non à la littérature mais à l'histoire, parlent même de « métissage », notion qui traduit peut-être le mieux les transformations culturelles opérées par ces échanges[101].

Lorsque Etienne François, pour sa part, étudie « les échanges culturels entre la France et les pays germaniques au XVIIe siècle[102] », il souligne toujours étroitement la relation entretenue par la pensée ou les formes esthétiques transmises et l'arrière-plan concret sur lequel s'accomplit ce transfert. Celui-ci est analysé d'abord de façon dynamique, à travers les deux notions d'« intensité » et d'« inégalité », qui soulignent, dans l'échange, la prévalence du transfert en direction de l'Allemagne sur le transfert en sens inverse. Le refus même d'employer le mot d'« Allemagne » témoigne de la préoccupation pour les conditions politiques de ce transfert, puisqu'il existe un état français et que les « pays germaniques » représentent une identité politique éclatée. Le lien de Schopenhauer à la culture française est manifesté par des aspects biographiques : « la mère du philosophe Schopenhauer, fille d'un négociant de Danzig née en 1766, raconte dans son autobiographie comment ses parents s'empressèrent "pour faire son bien" de franciser son prénom de Johanna en Jeanette[103] ».

Cet exemple montre qu'un transfert n'est jamais totalement unilatéral et comporte souvent une part d'échange. C'est aussi le cas dans les réflexions sur le théâtre de Diderot et de Lessing. On sait la présence de Schiller dans le domaine français, lui qui a été fait « citoyen français » par la Révolution, par l'intervention de Lamartelière, et qui était nourri de culture française. Cette culture française de Schiller n'a-t-elle pas, en rendant le modèle plus compatible avec le milieu récepteur, favorisé un transfert qui avait échoué, au XVIIIe siècle, avec Shakespeare ? Et par ailleurs, n'est-ce pas parce que la pénétration du théâtre de Schiller en France avait pu intégrer des éléments shakespeariens de dramaturgie que Shakespeare a connu un tel succès, ensuite, sur la scène romantique ? Car entre l'écho limité connu par la traduction de Shakespeare par Letourneur en 1776 et son succès lors de la réédition qu'en a proposée Guizot en 1821, le milieu récepteur français avait aussi été transformé par l'apport de Schiller.

Il ne s'agit là que d'un exemple. Mais il fait apparaître toute la complexité des transformations esthétiques qui s'accomplissent dans un transfert. Études de réception et de transferts, même si elles présentent des différences dans certaines modalités d'analyse, s'inscrivent donc dans une continuité. Elles partagent aussi un noyau commun : la traduction, qui est la première forme de la réception d'un texte dans une autre culture, et qui est le moyen le plus direct pour provoquer un transfert.

Le renouvellement le plus clair de l'étude des transferts, prenant en compte la circulation et l'échange, est la définition, par Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, à partir des années 2000, de l'approche relationnelle de l'« histoire croisée », nouvelle forme d'« histoire transnationale ». L'histoire croisée se présente comme un prolongement à la fois de la comparaison, des études de transfert et de la *Connected* ou *Shared History*. Elle examine les interactions entre les cultures ou les sociétés, les croisements dans les productions sociales et culturelles de ces sociétés. Le domaine d'étude peut être formé par les échanges entre deux cultures, mais aussi par les circulations entre plusieurs cultures. Mais l'approche – et c'est son originalité – analyse aussi le point de vue du chercheur et les croisements de points de vue, de sorte que l'histoire croisée présente aussi un aspect réflexif, une dimension historiographique. Michael Werner et Bénédicte Zimmermann ont exposé les principes de cette nouvelle approche dans quelques travaux théoriques : deux articles qui exposent ses implications méthodologiques et ses développements empiriques (« Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », 2003 et « *Beyond Comparison : Histoire croisée and the Challenge of Reflexivity* », 2006) ; et un ouvrage collectif, *De la comparaison à l'histoire croisée*[104].

Traduction, traductologie

Les études de traduction ont donné lieu, dans l'ensemble des traditions universitaires, à un profond renouvellement des études comparatistes. Alors que, depuis un demi-siècle, les commentateurs multiplient les assertions sur les impasses de la littérature comparée, qu'Etiemble parle de « crise » en 1963, que Susan Bassnett évoque son « déclin » en 1993 et que Gayatri Spivak écrit un essai sur sa « mort » en 2003, les études de traduction semblent prospérer. Susan Bassnett considère que la littérature comparée a été dépassée par les études d'interculturalité, les études de genres, la théorie postcoloniale et les études culturelles. Elle va jusqu'à affirmer qu'elle doit s'effacer derrière les études de traduction, dont elle doit devenir une voie secondaire[105].

Ce paradoxe est cependant révélateur de la place prise par les études de traduction au sein de la discipline. Un « Comité sur l'étude des traductions » (« *Committee on Translation Studies* ») est créé, qui a donné

lieu, en 1989, à la création d'une revue internationale, *Target*. Les membres de ce Comité ont apporté une contribution importante au projet de l'ouvrage collectif, composé de trois volumes, intitulé *Traduction : encyclopédie internationale d'études de la traduction*, projet placé, à l'université de Göttingen, sous la direction d'Amin Paul Frank[106].

Un tel renouvellement des recherches sur la traduction a été amorcé depuis longtemps déjà. En Belgique, Lieven D'Hulst y a contribué en montrant par exemple, à partir du corpus analysé dans *Cent ans de théories françaises de la traduction*, à quel point une traduction n'est jamais innocente, mais obéit à des présupposés et à des intentions, et à quel point la conception et la pratique de la traduction participent à la vie et à la production littéraires. Dans un ouvrage plus récent, il présente une contribution à l'étude historique des traductions[107]. Aux États-Unis, Barbara Cassin et Emily Apter ont transposé les questionnements fondamentaux sur l'acte de traduire aux réflexions comparatistes contemporaines sur la « littérature mondiale » et sur l'idéal de « planétarité » qui remet en question toute frontière, y compris langagière. En France, Jean-Yves Masson participe de manière féconde, en tant que traducteur, poète et théoricien de la traduction, au développement des études de traductologie dans le champ comparatiste. Le très important travail collectif des *Histoires des traductions en langue française* que lui et Yves Chevrel coordonnent représente une entreprise à bien des égards fondatrice[108]. Car l'histoire de la traduction est une approche encore nouvelle, et ce projet constitue la première enquête systématique, sur l'ensemble de l'histoire de la littérature française, présentant également la vie des traducteurs, leur position et leur statut dans le monde littéraire.

Un sujet de réflexion ancien

La réflexion sur la traduction n'est cependant pas récente, ni même exclusive aux études comparatistes : la thèse séminale de Roger Zuber publiée en 1968, a montré comment cette conception de la traduction, celle des « Belles Infidèles », illustrées en particulier par Perrot d'Ablancourt, s'est éclairée par le goût classique, mais a aussi participé à sa formation[109].

Theo Hermans par ailleurs a pu montrer, en s'appuyant sur un corpus français et anglais, que la notion de « traduction littéraire » comme

catégorie distincte de la traduction apparaît entre 1620 et 1650. Un siècle plus tôt en effet, Du Bellay dans sa *Deffense et Illustration de la langue françoyse* (1549) rejetait la traduction de textes poétiques comme moyen d'enrichir la langue vernaculaire et la littérature, et lui préférait l'imitation, recourant, pour en désigner les avantages, à la métaphore du processus d'absorption et de digestion : les poètes français devraient faire comme les Romains ont fait avec les Grecs, « apres les avoir bien digerez, les convertissant en sang et nourriture ». Theo Hermans montre qu'en revanche, le discours sur la traduction, sous la Renaissance, est présenté comme un discours hiérarchiquement subordonné au texte-source, et confiné à d'étroites frontières. Ainsi Dryden, dans la préface à sa traduction des *Epîtres* d'Ovide, en 1680, lui refuse le droit à l'« innovation dans les pensées[110] ».

Mais de plus en plus de préfaces évoquent la compétition entre traduction et texte-source, et le cas de la traduction littéraire se distingue progressivement ainsi. L'humaniste Leonardo Bruni appelle à des traductions « stylistiquement adéquates[111] », Amyot demande que le traducteur restitue la « forme du style » et la « manière de parler[112] ». L'exigence en vient à caractériser en termes de métempsychose le rapport d'empathie du traducteur à l'égard de l'auteur qu'il traduit. Ainsi dans le poème qui préface ses traductions d'Homère, George Chapman rejette la traduction mot-à-mot et plaide pour une absorption et une pénétration profondes de l'original, images qui rappellent l'éloge de l'imitation par Du Bellay[113]. En 1630, le *Discours sur Malherbe* d'Antoine Godeau considère que les meilleurs traducteurs écrivent comme s'ils étaient animés par l'esprit de ceux qu'ils traduisent[114], et en 1662, dans sa préface à une traduction de Thucydide, Nicolas Perrot d'Ablancourt affirme présenter non pas un portrait de Thucydide, mais Thucydide lui-même, « comme par une espece de Metempsycose[115] ». L'idée d'une traduction poétique émerge donc, à cette époque, d'une exigence littéraire, qui se manifeste par l'idée d'une empathie du traducteur avec l'auteur et prend la forme d'une sorte d'imitation pour donner naissance aux « belles infidèles ».

Il ne s'agit pas, en quelques lignes, de retracer une histoire des conceptions de la traduction, mais de montrer qu'un tel sujet de réflexion est une obsession ancienne, compte tenu de la nécessité de la traduction pour parvenir à une certaine diffusion de la littérature. En outre, ces

exemples présentent un idéal de traduction comme copie, comme équivalent exact du texte original, contre lequel va se construire toute la réflexion moderne sur la traduction. Dans la pensée de la traduction, Walter Benjamin et Antoine Berman ont représenté des étapes importantes, ce dernier soulignant le rôle fondateur des premiers romantiques allemands, et en particulier de Schleiermacher.

Poétique de la critique, poétique de la traduction

C'est du reste aussi le cas de Walter Benjamin. Le point de départ consiste à retourner le lieu commun d'une position ancillaire du traducteur à l'égard de l'œuvre : Benjamin remarque, à propos des romantiques allemands, qu'« inévitablement, il y a dans leur théorie un paradoxe : la critique y est plus valorisée que l'œuvre[116] ». De même chez les Schlegel, la traduction tient-elle une place privilégiée dans l'idéal d'une « poésie universelle progressive » évoqué dans le fameux fragment 116 de l'*Athenäum*. Car la traduction, qui a aussi une dimension critique, intègre l'œuvre en la dépassant. En effet, comme la critique, à la fois œuvre littéraire et réflexion sur l'œuvre, la traduction constitue pour Friedrich Schlegel à la fois une recréation et un dépassement de l'œuvre, et présente à ce titre cette structure composite inhérente à l'écriture romantique. Antoine Berman, pour sa part, note la similitude, dans la perspective des théories romantiques, entre les deux genres : « tous deux doivent se pencher sur un texte étranger et le "reconstruire[117]". » Il montre en particulier l'équivalence qu'établit le fragment 287 de l'*Athenäum* entre critique et traduction : « Je ne montre ma compréhension d'un auteur qu'à partir du moment où je puis œuvrer dans son esprit ; où, sans amoindrir son individualité, je peux le traduire et le transformer de diverses manières[118]. » Walter Benjamin avait également souligné ce rapport à propos de ce que Novalis appelait les traductions mythiques : « Elles nous présentent le caractère pur, achevé de l'œuvre d'art individuelle. Elles ne nous donnent pas l'œuvre réelle, mais son idéal[119]. » Comme la critique, la traduction conduit l'œuvre à son achèvement et fixe cet au-delà de l'œuvre, appelé ici son idéal, vers lequel celle-ci ne faisait que tendre.

Friedrich Schleiermacher suggère un autre lien, lié, dans sa conception de la traduction, à une poétique de l'effet finalement proche de sa

conception herméneutique de la critique. La traduction doit pour lui « élaborer une reproduction, un tout composé de parties nettement différentes de celles de l'original, mais qui, dans l'effet produit, se rapproche de celui-ci autant que la différence de matériau le permet[120] ». Au-delà du contenu sémantique, la traduction intègre donc la prise en compte des éléments culturels qui, dans les deux milieux – celui du texte-source et celui de la traduction – participent à l'effet produit. C'est à cet égard qu'elle est tout à la fois imitation, recréation et critique.

Le texte traduit, selon Friedrich Schlegel, recrée l'œuvre en la transférant dans un système linguistique et dans un contexte historique et culturel différent. En saisissant par là les rapports étroits entre la création et ces paramètres, elle se rapproche de la structure hétérogène du texte critique. C'est le sens de l'usage des vers dans les traductions des pièces de Shakespeare par A. W. Schlegel : en intégrant le théâtre shakespearien dans la tradition nationale allemande, il respecte l'esprit même de ce théâtre. Dans la perspective de Schlegel s'établit un parallèle, jamais explicité, entre traduction et esthétique dramatique. L'art dramatique vise la vérité, tout comme la traduction recherche une vérité du texte, mais tous deux procèdent à une poétisation, qui réside, pour la traduction de Shakespeare, dans la versification, et au théâtre, dans une représentation poétique du réel. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de se démarquer de la tradition classique, qui s'écarte de la vérité, mais aussi de l'apport du XVIIIe siècle : la traduction en prose de Shakespeare par Wieland plonge l'art dramatique dans la même banalité que le drame bourgeois. Novalis va plus loin encore, voyant dans la traduction le processus inhérent à toute activité créatrice, si bien qu'en fin de compte, « toute poésie est une traduction[121] ».

La traduction, entre imitation et création

La conception schlégélienne de la traduction trouve son fondement dans l'idée de l'artificialité de la langue : « Le langage n'est pas un produit de la nature, mais une reproduction de l'esprit humain », affirme A. W. Schlegel. C'est de surcroît ce qui constitue la vocation intrinsèque du texte littéraire à être traduit, car la poésie présuppose le langage :

> On peut dire sans exagération qu'à proprement parler toute poésie est poésie de la poésie ; car elle présuppose déjà le langage, dont l'invention relève bien de l'aptitude poétique, et qui est

> lui-même un poème du genre humain tout entier, un poème en perpétuel devenir, en perpétuelle métamorphose, jamais achevé[122].

Le texte littéraire porte donc en lui-même son devenir en traduction ou sous forme de glose critique : « La théorie de l'artificialité du langage et de ses formes poétiques, commente Antoine Berman, fonde donc la possibilité et la nécessité de la traduction poétique ». Celle-ci, ainsi que le texte critique, apparaît comme un dépassement de l'œuvre[123]. Tieck caractérisait d'ailleurs ainsi les traductions de Schlegel, qu'il appelle un « artiste de la traduction », en particulier pour celle qu'il propose du théâtre de Shakespeare[124]. Dans ses *Lettres sur Shakespeare*, il lit dans la traduction de Schlegel un commentaire de l'œuvre de Shakespeare (« car pour les Allemands réside en elle le commentaire du poète[125]) », montrant que la transposition dans un autre contexte fonctionne aussi comme explication.

A. W. Schlegel, pour sa part, montre que le dépassement de l'œuvre réside aussi dans l'appropriation qu'opère le traducteur : « je ne puis regarder la poésie de mon prochain sans aussitôt la convoiter de tout mon cœur, et me voilà donc prisonnier d'un continuel adultère poétique. » C'est ce qui justifie l'intention de Schlegel de « tout pouvoir traduire poétiquement dans sa forme et dans sa particularité, quel que soit le nom qu'on lui donne : Antique et Moderne, œuvres d'art classiques et produits de nature nationaux[126]. » Antoine Berman explique ce programme poétique de « tout traduire » : « "Tout traduire", c'est traduire ces œuvres, passées ou étrangères, qui portent en germe la littérature à venir[127] ». Cette dimension de la traduction lui confère, comme à la critique, une fonction fondatrice : « Ma traduction a transformé le théâtre allemand », écrit Schlegel, bien plus tard. Les créateurs sont du coup à l'école des traducteurs : « Compare seulement les ïambes de Schiller dans *Wallenstein* avec ceux de *Don Carlos*, et tu verras combien il est passé par mon école[128]. »

Le point de vue de Tieck est très proche. Dans la préface qu'il rédige pour la troisième partie de la traduction des œuvres de Shakespeare par Schlegel et lui-même, il souligne la fécondité du travail de traduction de Schlegel : « Qu'est-ce que les Allemands, même les poètes, auraient pu apprendre de ces traductions en matière de langue et d'iambes dramatiques[129] ! » Dans la première préface, il insistait sur cet apport poétique : « l'influence que ce travail a exercée sur notre langue, notre littérature et notre poésie n'est pas à discuter[130] ». Ailleurs, il montre

comment la traduction, combinée à la critique qu'elle introduit et légitime, permet de fonder paradoxalement un théâtre national par l'introduction d'un modèle étranger. En 1811, il fait débuter sa longue préface au *Altenglisches Theater* par le constat amer qu'il n'existe pas, malgré des efforts théoriques multipliés et des tentatives sérieuses, mais vaines, de théâtre national en Allemagne. Mais plus loin, il exprime un espoir, attaché aux traductions de Shakespeare par Schlegel, grâce auxquelles « les opinions sur ce poète seront bien mieux justifiées ». Et surtout, il forme l'espoir que l'étude des chefs-d'œuvre de Shakespeare à travers les traductions de Schlegel permettra « que désormais naisse une école qui fonde un théâtre national[131] ». La création, ici sous la forme extrême de la fondation d'un théâtre national, résulte alors de la combinaison de la traduction et de la critique.

Une telle conception de la traduction relève elle aussi de la théorie de la greffe : la traduction consiste à implanter dans la culture réceptrice une œuvre étrangère, de façon à en faire une œuvre nationale. Tel est aussi, de façon plus visible encore, le projet de Goethe dans son *Divan occidental-oriental* (1819) : associer la création occidentale, qui est sa « traduction », à la création orientale formée par sa source, Hafiz. Il s'en explique dans les *Notes et Dissertations [...]* qui accompagnent son recueil poétique. Il y distingue trois époques de la traduction. La première « nous fait connaître l'étranger dans notre propre sens » et trouve sa forme la plus claire dans la prose. La seconde, qu'il appelle « parodistique », conduit à se transporter dans les circonstances étrangères, mais à ne s'approprier l'esprit étranger qu'en le transposant dans le nôtre. Elle caractérise les Français (notamment Delille), selon Goethe, qui y range aussi les traductions de Wieland. C'est sans doute à celle-ci qu'il faudrait rapporter les traductions de poèmes orientaux de Herder (*Blumen aus morgenländischen Dichtern*), dont la perspective est didactique : elle consiste à expliquer, en soulignant les aspects théologiques et éthiques. Enfin la troisième période, la période suprême, à laquelle Goethe rapporte clairement son projet, vise à rendre la traduction identique à l'original, de sorte qu'elle puisse en tenir lieu[132]. Elle n'est pas une copie, mais l'œuvre elle-même, recréée en fonction d'un autre contexte, comme le Shakespeare de Schlegel.

Dans son article « De l'esprit des traductions », écrit en 1816, Mme de Staël lui assigne une double fonction : celle d'offrir à la fois « la réponse à l'impossibilité de maîtriser toutes les langues » et « un remède contre

l'appauvrissement des littératures nationales[133] ». Si la première est purement technique, la seconde fonction se rapproche, elle, de la création, et Mme de Staël offre dans ce texte original un des rares échos des théories du premier romantisme allemand.

Le romantisme allemand marque donc un point de départ dans la pensée de la traduction. Il la célèbre comme proche de la création et plus exactement de la dimension créatrice de la critique. Mais, ainsi que le montre Antoine Berman, « il ne fait pas de doute que la critique, identique en essence à la traduction, lui est supérieure ». En effet, la traduction « est et reste un acte interlinguistique » alors que le texte critique, « *œuvre d'art du dépassement de l'œuvre d'art, quintessence*[134] », n'a pour unique fonction que de recréer l'œuvre et d'accomplir ses virtualités.

Impossibilité et nécessité de la traduction

C'est sur le socle des théories de la traduction issues du premier romantisme allemand qu'a pu s'édifier, au cours du XX^e^ et du XXI^e^ siècle, une pensée théorique de la traduction. Celle-ci s'est construite pour une large part autour de l'apport de Walter Benjamin et d'Antoine Berman, qui se sont eux-mêmes appuyés sur la réflexion romantique et l'ont commentée. Autour d'eux, la pensée de la traduction a pu constituer une trajectoire allant de la philosophie de la traduction jusqu'à une pratique, en passant par l'analyse linguistique.

Un texte fondateur a été représenté par « La tâche du traducteur », écrit par Walter Benjamin en 1921 et publié en 1923. La première phrase de l'essai est célèbre : « En aucun cas, en face d'une œuvre d'art ou d'une forme d'art, la référence au récepteur ne se révèle fructueuse pour la connaissance de celles-ci[135]. » Elle détermine le rapport de la traduction au public : si le texte original n'est pas déterminé par sa réception, sa traduction ne le sera pas non plus. La conception de la traduction que développe Benjamin est historique. La traduction ne peut correspondre à un absolu mais, comme le remarque Robert Kahn, elle « naît à un certain moment de l'histoire de l'œuvre[136]. » Il rejette donc la conception de la traduction comme calque de l'original et recourt, pour désigner le rapport qu'elle entretient avec le texte, à l'image de l'enfantement : elle n'est pas « stérile égalisation de deux langues mortes », mais « post-maturation de la

parole étrangère », « douleurs d'enfantements de la sienne[137] ». L'essai de Benjamin est devenu une référence pour toutes les réflexions ultérieures sur la traduction, qui se sont construites par rapport à lui : George Steiner, Antoine Berman et Henri Meschonnic s'inscrivent dans sa lignée ; Jean-René Ladmiral, pour sa part, élabore sa propre position de traductologue contre lui.

À côté de Walter Benjamin, José Ortega y Gasset représente une contribution majeure à la philosophie de la traduction, par l'importance de son petit essai *Misère et splendeur de la traduction*, écrit en 1937, alors qu'il est réfugié en France pour fuir la guerre d'Espagne. L'essai est supposé transcrire une séance au Collège de France, ce qui explique le propos à bâtons rompus. Dans la postface qui accompagne la traduction française de l'essai, Jean-Yves Masson souligne le soubassement philosophique d'une réflexion au fondement anthropologique, conduisant à une « méditation sur l'homme ». Il insiste sur l'originalité de cette approche philosophique qui, comme l'avaient fait Wilhelm von Humboldt ou Schleiermacher avant lui, préfère se pencher sur « la question de la diversité des langues » plutôt que d'aborder le « "langage" en général[138] ».

José Ortega y Gasset débute par la « misère » de la traduction, déclare « irrémédiablement utopique » le projet de toute traduction, et revient sur la position du « *traduttore, traditore*[139] ». Le constat paraît le fondement de toute pensée de la traduction et, dans son ouvrage qui a fait date, *Les Problèmes théoriques de la traduction* (1963), Georges Mounin va jusqu'à affirmer que « la traduction n'est *théoriquement* pas possible ». Ici est en cause l'idée même de ce que doit être une traduction. Et Ortega y Gasset dénonce le rêve de la traduction conçue comme « double du texte original », voire comme « transsubstantiation » : « La comprend-on comme une manipulation magique en vertu de laquelle l'œuvre écrite dans une langue ressurgit subitement dans une autre ? Alors nous sommes perdus[140]. » Mais la remarque s'accompagne chez Georges Mounin du constat que « l'opération *pratique* des traducteurs, est, elle, relativement possible[141]. »

Son autre essai sur *Les Belles Infidèles* radicalise cette opposition entre impossibilité théorique et possibilité pratique par une opposition, cette fois, entre l'impossibilité, mais la nécessité de la traduction, tension autour de laquelle s'articulent les deux premiers chapitres de son ouvrage, le

troisième étant consacré à la manière de traduire. Le projet plus récent que conduit Henri Meschonnic dans sa *Poétique du traduire* est d'une nature différente. Il propose une théorie d'ensemble qui se fonde sur l'examen des idées sur la traduction et conduit à relier l'acte de traduire à la littérature en insistant – c'est le sens de l'infinitif dans le titre – sur l'« activité » plutôt que sur le « produit ». Mais la finalité est de « fonder la nécessité de l'acte de traduire[142] ».

Hybridité de la traduction

Les trois chapitres qui jalonnent la démonstration de Georges Mounin dans *Les Belles Infidèles* représentent une structure significative. Car la nécessité de la traduction – le « pourquoi » – émane en réalité de ses modalités, c'est-à-dire du « comment ». Georges Mounin recourt à la métaphore du verre et dénonce la traduction conçue comme « verre transparent », « un verre si transparent qu'on croie qu'il n'y a pas de verre », selon l'idéal du traducteur défini par Gogol. Cette transparence peut prendre trois formes : l'effacement de « la coloration linguistique propre à la langue d'origine », qui intervient souvent lorsque les traductions sont contemporaines de œuvres ; l'effacement du « décalage historique entre le siècle du traducteur et le siècle de l'œuvre traduite ; enfin l'effacement de « la couleur de civilisation » propre à l'œuvre traduite, conduisant par exemple Bitaubé à traduire Homère en donnant à ses personnages « l'air de personnages de Racine », ou Antoine Galland, dans les *Mille et une nuits*, à « expurger son texte de beaucoup de couleur intensément, proprement arabe[143] ».

Les traductions doivent au contraire être, selon Georges Mounin, « des verres aussi translucides, mais *colorés* : des traductions telles que, quoique impeccablement françaises, nous ne puissions jamais oublier un seul instant la couleur de leur langue originelle, de leur siècle originel, de leur civilisation originelle[144]. » La coloration du verre comporte une implication : la traduction doit conserver la trace de l'altérité, et par là, elle forme un texte hétérogène, combinant à la fois la transposition destinée à un nouveau public et le substrat culturel propre au texte d'origine. Ce n'est pas celle du verre coloré, mais de l'« éclat » qu'emploie George Steiner, qui compare la traduction à la mise en scène, à propos de *Cymbeline* de Shakespeare. Il propose une approche vitaliste de ces formes de transposition, la finalité étant de donner « à la parole une vie qui déborde

l'instant et le lieu où elle a été prononcée ou transcrite ». Or, cette vie vient de l'interprétation, qu'il prend dans les deux sens : « Un acteur *interprète* Racine ; un pianiste donne une *interprétation* d'une sonate de Beethoven. » Le vocabulaire, que ce soit en anglais ou en français, est significatif, et renvoie à une essence de la tâche du traducteur : « *Interprète/ interpreter* veulent très souvent dire traducteur[145]. »

La traduction devient alors paradigme, modèle à penser, et elle s'associe avec l'idée d'interprétation. Umberto Eco l'aborde d'un point de vue sémiotique, lorsqu'il analyse une séquence de *Répétition d'Orchestre* de Fellini dans laquelle la « caméra » subjective qui voit le personnage de dos, par un mouvement lent, devient « caméra objective » observant le personnage de face, « sans aucun regard investi dans la prise de vue ». Il conclut que « ce que le mouvement de la caméra nous dit ne peut être traduit en mots. » L'interprétation que suppose toute transposition – et, donc, toute traduction – aboutit ici à la paroi que forme l'hétérogénéité d'un système sémiotique par rapport à un autre : « Il semble difficile de "traduire" en mots ce qu'exprime la *Cinquième* de Beethoven, mais tout aussi difficile de "traduire" *La Critique de la raison pure* en musique[146]. » C'est précisément sa vocation à l'interprétation qui aboutit aux impasses de la traduction, surtout littéraire, et à la question de l'intraduisibilité.

La position d'interprète qu'occupe de manière évidente le traducteur comporte entre autres deux aspects. D'une part, si l'on retourne à l'image du verre coloré, elle renvoie à l'évidence qu'il n'existe pas de façon neutre de voir le monde, que l'œuvre originale elle-même n'est pas une vision du monde directe, mais à travers des verres. Dans ses *Problèmes théoriques de la traduction*, Georges Mounin insiste sur la vision du monde dans la détermination qu'elle subit par la langue. Et c'est en cela qu'une traduction est impossible : le vecteur différent qu'elle emploie se rattache à une autre vision du monde, nécessairement perdue par la traduction. Il prend l'exemple de la dénomination de réalités propres à certaines civilisations, les saumons chez les Indiens Pyallup, la neige chez les Eskimos, les palmiers dans certaines sociétés africaines, ou encore la robe des chevaux chez les gauchos argentins, et constate qu'elle correspond à « une façon différente de la nôtre de découper l'existence du monde, comme une vue du monde différente de la nôtre[147] ». C'est donc non seulement la réalité qui est hétérogène, mais le regard que l'on porte sur elle, la traduction

manifestant d'ailleurs qu'il ne s'agit là que de deux aspects indissociables d'un même phénomène.

D'autre part, l'image du verre coloré, qui renvoie à l'hétérogénéité du texte de traduction, conduit aussi à rejoindre Henri Meschonnic lorsqu'il affirme qu'« il y a du palimpseste dans la traduction ». Mais le palimpseste dégage selon lui d'autres couches. Car gratter la traduction ne conduit pas tant à faire émerger le texte original que la « théorie du texte, et du langage », qui a dicté la traduction. Là réside l'historicité du traduire : « sa relation à une poétique, présente ou absente[148] ». Là s'opère un second décalage entre le texte et sa traduction : il ne réside plus dans une vision du monde, mais dans une vision du texte. Ces deux décalages renvoient à la dénonciation, par Ortega y Gasset, de la prétention de la traduction à proposer un équivalent du texte original. Non seulement la traduction n'est qu'« un chemin vers l'œuvre » et non l'œuvre ; mais, du fait de son caractère composite, fait de l'œuvre et du milieu récepteur, elle n'appartient même pas « au même genre que le texte traduit. Il conviendrait d'insister sur ce point, et d'affirmer que la traduction est un genre littéraire à part[149]. »

Son hybridité forme ainsi le socle de son statut générique. L'idée, qui correspond à une vision moderne de la traduction, s'appuie sur le constat que la traduction devient texte littéraire par sa nature nécessairement hybride et par l'effet d'étrangeté – ou du moins d'exotisme – qu'elle confère au texte. Or la conscience que cet autre public auquel la traduction est destinée participe au succès de l'œuvre est, elle, ancienne. Le Québécois O. Crémazie l'exprime déjà au XIX^e^ siècle, se plaignant de ne trouver de succès sur le vieux continent du fait de la langue partagée avec le public français : « Depuis vingt ans, on publie chaque année, en France, des traductions de romans russes, scandinaves, roumains. Supposez ces mêmes livres écrits en français, il ne trouveraient pas cinquante lecteurs[150] ».

Mais faire de la traduction un genre, c'est aussi lui reconnaître une place de plain pied dans la littérature. Ce genre hybride est déterminé par deux pôles, celui représenté par l'auteur du texte original et celui représenté par le lecteur du texte traduit, un lecteur nouveau, donc. Reprenant l'essai de Schleiermacher *Des différentes méthodes du traduire*, O. Crémazie montre que la version se construit comme un mouvement qui peut être conduit dans ces deux directions opposées, représentées par l'auteur et le lecteur : « soit on tire l'auteur vers le langage du lecteur, soit on pousse le lecteur vers le

langage de l'auteur ». Mais seul le second cas, « lorsque nous arrachons le lecteur à ses habitudes langagières pour l'obliger à évoluer dans celles de l'auteur », relève selon lui de la traduction ; l'autre cas est seulement, « en toute rigueur, une imitation ou une paraphrase du texte original[151] ».

Henri Meschonnic propose une vision légèrement différente, dictée par la structure du palimpseste. Pour lui, ce qui définit la traduction est d'abord le mouvement vers le texte à traduire, donc vers l'auteur, et c'est l'adaptation qui est plutôt de l'ordre du palimpseste :

> Je définirais comme la traduction la version qui privilégie en elle le texte à traduire et l'adaptation, celle qui privilégie (volontairement ou à son insu, peu importe) tout ce hors-texte fait des idées du traducteur sur le langage et sur la littérature, sur le possible et l'impossible (par quoi il se situe) et dont il faut le sous-texte qui envahit le texte à traduire[152].

La question de la traduction dérive alors vers celle de l'adaptation, qui présente par ailleurs des problèmes similaires : l'adaptation, comme la traduction, opère un déplacement – non d'une langue à une autre, mais d'un langage à un autre – et ce transfert intègre des aspects culturels. Linda Hutcheon en a proposé récemment une théorie. En parlant d'« adaptation transculturelle », elle montre aussi que, comme la traduction, l'adaptation peut déplacer une œuvre non pas seulement d'un vecteur esthétique à un autre, mais d'une culture à une autre : « Souvent, un changement de langage est impliqué ; presque toujours, il y a un changement de lieu et de temps. »

Elle s'appuie sur l'adaptation du *Dracula* (1897) de Bram Stoker au cinéma, par F. M. Murnau en 1922, et remarque que Murnau a opéré un changement de période (l'intrigue est de 50 ans antérieure à celle de Stoker), de lieu (de la Transylvanie vers l'Allemagne, de Londres à Brême) et même de nom, puisque le personnage s'appelle le comte Orlock. Mais elle constate aussi que, le plus souvent, les adaptations ne déplacent pas l'action dans un temps plus reculé, mais plus contemporain, afin de réduire le fossé entre des œuvres anciennes et le public contemporain. Ainsi, selon elle, l'adaptation du *Roméo et Juliette* de Shakespeare par Franco Zeffirelli rend le lien entre les amants plus physique, de manière à correspondre de plus près aux attentes du public de 1968[153].

Traductologie et littérature comparée : la question de la traduisibilité

Ces considérations ont pu servir de socle pour des réflexions sur la place des études de traductologie dans la littérature comparée. Jean-René Ladmiral, dans les « théorèmes » qu'il propose pour la traduction, est à la fois dans la posture du philosophe et du traducteur. Le constat de l'omniprésence de la traduction dans notre monde babélisé masque l'absence de l'original, et l'impossibilité pour la traduction de se substituer complètement à lui. Son approche de la traduction s'articule sur le double rapport qu'elle engage : avec sa réception, bien sûr, mais aussi avec sa production.

Il pose alors la question de la traduction poétique, qui soulève celle, plus générale, du rapport de la traduction à la littérature. Cette double question le conduit d'abord au constat de l'aporie de la traduction du littéraire : « Est intraduisible la Poésie au sens de la littérature […]. C'est de toute la littérature qu'il s'agit, dont la poésie n'est que la pointe la plus fine, la mieux représentative, en quelque sorte le point d'incandescence littéraire ». Quant au second aspect, il le conduit à voir dans la traduction une version réduite de la littérature, le traducteur étant « aussi un praticien de l'écriture, plusieurs crans au-dessous si l'on veut », voyant « la littérature par le petit bout de la lorgnette, à travers un miroir grossissant les détails qu'il lui faut vaincre tant bien que mal les uns après les autres ». Tandis que l'écrivain « peut s'imposer l'option d'une théorie esthétique », le traducteur « est amené quant à lui à se l'interdire[154] ». Ici apparaissent à la fois une dette et un écart par rapport aux théories du premier romantisme allemand où la traduction, tenue pour recréation de l'œuvre dans un autre univers culturel, était pleinement une activité créatrice.

Avec la question des apories de la traduction littéraire, Jean-René Ladmiral revient, par une voie différente de celle empruntée par Umberto Eco, à la réflexion sur l'intraduisible. Si, pour les romantiques allemands, cette notion n'avait pas lieu d'être, tandis qu'elle est au cœur de la pensée de Jean-René Ladmiral, c'est précisément parce que ce dernier ne reconnaît pas au traducteur le même statut, dans la littérature, qu'à l'écrivain.

La réflexion comparatiste, sensible à l'étude des passages et de leurs modalités, s'est emparée de la question de la traduisibilité, s'attachant à mesurer ce qui, dans l'opération de traduction, peut ou non passer. C'est ainsi que Barbara Cassin a entrepris un *Dictionnaire des intraduisibles*, faisant apparaître le lien profond entre un mot et une culture : ainsi le *es* allemand, rattaché aux théories de Freud, ou le mot *Kitsch*, de même que le

terme kantien de *Weltanschauung*, comptent au nombre des intraduisibles[155]. Ces intraduisibles, derrière les exemples qu'ils présentent, font apparaître l'impasse fondamentale de toute activité de traduction, et soulignent que le mot ou la langue ne peuvent être arrachés, comme le voudrait la traduction, à leur environnement sans que ne se perde une partie du sens. La réflexion est prolongée dans l'essai d'Emily Apter, *Zones de traduction*, qui se conçoit en vue de l'élaboration d'une « nouvelle littérature comparée ». La question fondamentale, de savoir si tout peut être traduit, conduit à une interrogation pour savoir si l'opération de traduction est perpétuation, ou au contraire effacement de la mémoire culturelle.

L'essai se veut une discussion des présupposés des *Translations Studies*, régies traditionnellement « par des questions de fidélité linguistique et textuelle à l'original ». Elle montre l'enjeu politique de la traduction et l'importance des erreurs de traduction dans les grands conflits internationaux. Et elle applique ce nouveau constat de la babélisation du monde à la littérature comparée qui fonctionne comme un « signe universel » n'existant « que par l'acte consistant à […] faire coïncider [une langue] avec le nom d'une nation ou d'un peuple ». À ce système clos, elle oppose l'idéal d'inter-nationalisme formé par Edouard Glissant dans sa *Poétique de la relation*, ou encore celui de la créolité, dans lesquelles les frontières ont disparu[156].

Ces réflexions abordent l'intraduisibilité comme un principe : l'intraduisibilité est la manifestation de frontières faisant obstacle à la « planétarité » à laquelle aspire Gayatri Spivak. Mais la notion peut avoir d'autres implications. Derrière les apories du mot, derrière le lien entre langue et culture, qui ne saurait être transposé, l'intraduisibilité du texte poétique présente d'autres obstacles au traducteur et révèle une dimension propre à la littérature qui dépasse les mots. Jean-Yves Masson part de ce constat : « On ne peut pas traduire la poésie, mais, de fait, on la traduit. » Ce lieu commun de l'impossibilité de traduire la poésie, il en analyse la formation, par exemple dans le chapitre VII du premier livre du *Banquet*, où Dante affirme « que nulle chose dotée d'harmonie musicale ne peut être transportée de sa propre langue en une autre sans y perdre douceur et harmonie. » De même, au chapitre VI de sa *Défense et illustration de la langue française*, Du Bellay pose le génie propre à chaque langue comme fondement de l'impossibilité de la traduction poétique.

À ces arguments, mais devant l'évidence de l'existence et du succès, pour ne pas dire de la valeur des traductions poétiques, Jean-Yves Masson apporte cette réponse, sans doute dérivée de la position romantique : « une traduction est une œuvre seconde, mais une *œuvre* tout de même. » Surtout, il oppose aux principes la réalité : « La traduction défie la théorie. » Et il en vient à la question de l'« intraduisible absolu », celui qui ne relève pas de principe généraux, mais de la disposition propre à une œuvre :

> « Comment traduire l'absence de la lettre *e* dans *La Disparition* de Georges Perec, ou le sonnet en X de Mallarmé ? Octavio Paz a cependant traduit le sonnet de Mallarmé. La traduction est aussi l'acceptation d'une perte, le renoncement à "une part qui résiste à la traduction[157]" ».

Toute traduction est pour cette raison provisoire. Car la traduction, comme l'acte de lecture dans la perspective de l'herméneutique, actualise un ensemble de significations dans une expérience de lecture qui n'est pas réitérable absolument telle quelle. C'est à cette lumière que l'on peut comprendre les cinq traductions différentes qu'Yves Bonnefoy a proposées d'*Hamlet*, entre 1957 et 1988, et dont Stéphanie Roesler a analysé l'évolution[158]. Mais cela peut aussi expliquer pourquoi, selon Jean-Yves Masson et Yves Bonnefoy, il n'existe pas d'« intraduisible absolu », mais un intraduisible « pour tel traducteur[159] ». La réponse à l'objection de principe réside donc dans un empirisme de la traduction, dans le constat que la traduction poétique, décriée, résiste, par son existence même, à l'accusation d'imposture.

Reste la question de l'étude d'une œuvre en traduction, de sa légitimité, de sa possibilité : s'agit-il de l'œuvre ou d'un substitut ? comment peut-on observer la part littéraire de l'œuvre si la version qu'on en a gomme la forme ? La contribution que propose Danielle Risterucci-Roudnicky à cette question, qu'elle aborde d'un point de vue didactique, débute en formulant son aporie : « Est-il possible de commenter une traduction dont le statut oscille, selon les écoles et les critiques, entre écriture et réécriture, texte et hypertexte, littérature et critique ? » De nombreuses traditions universitaires, en Amérique du nord et en Europe orientale et en Asie, distinguent entre l'enseignement culturel de la littérature, peu attentif aux formes, et donc accessible en traduction, et un enseignement centré sur l'analyse des formes, nécessairement en langue originale. L'un relève de la littérature mondiale, l'autre de la littérature comparée ; l'un est destiné aux

undergraduate studies, l'autre aux *graduate studies*. Danielle Risterucci-Roudnicky, comme Jean-Yves Masson, suggère une réponse pragmatique à la question de principe : la voie de « l'honnête lecteur », qui se trouve entre le « lecteur barbare » condamné par Etiemble et le « lecteur modèle » dont parle Umberto Eco[160]. Une sorte de pacte de lecture s'établit, la traduction permettant la rencontre avec l'étranger, mais avec aussi la conscience d'une perte.

Lorsque le XXVIII[e] Congrès de la SFLGC, organisé à Rouen en 1998, a rassemblé les chercheurs autour de la question des « frontières et passages », il suscitait des travaux sur des lieux identitaires de la discipline. Le sous-titre, « les échanges culturels et littéraires », attirait l'attention non seulement sur les déplacements de l'objet littéraire au cœur de la discipline, mais aussi sur le lien ainsi établi entre les réflexions proprement esthétiques sur l'œuvre et le sens de sa présence dans un contexte culturel plus vaste. En ouverture des *Actes*, Jean-Louis Backès déclarait : « Comparatiste, je suis à la fois de ce côté-ci de la frontière et de l'autre côté. Tout m'est étranger. Tout m'est patrie[161]. » Cette position ambivalente du comparatiste tient également à ce que le passage suppose la frontière, et là réside aussi la raison de certaines des objections adressées à la discipline. Mais la réflexion sur les différences culturelles à l'œuvre dans la réflexion comparatiste sur la littérature suit des voies différentes, même si elles sont étroitement liées entre elles.

Traduction, réception, transferts : ces modes de l'appropriation d'un texte, d'une œuvre ou d'une partie d'un patrimoine culturel étranger, analysées par la littérature comparée, ne sont en réalité que des formes radicalisées et transposées au rapport des cultures d'un phénomène décrit par Georges Poulet comme relevant de l'acte de lecture dans ce qu'il implique d'interprétation. La lecture, selon lui, introduit un rapport à une altérité qui conduit à une identification ; elle repose sur une tension entre conscience de l'étrangeté du texte et assimilation :

> « Si la lecture est une sorte d'identification avec la pensée d'autrui, elle n'a pas pour effet de nous faire comprendre intégralement cet autrui. La lecture nous introduit seulement dans le mystère de l'autre. Elle nous enseigne qu'au delà de nos frontières mentales un autre monde prolonge le nôtre, dans une pénombre similaire, offrant les mêmes recoins secrets. Lire, s'identifier avec autrui, ce n'est donc pas, dans un sens, sortir de soi-même ; c'est prendre conscience qu'au delà de soi-même, non au dehors mais au dedans, dans un dedans qui

s’avère être celui d’autrui, se poursuit la même vie intérieure. L’identification par le texte avec la pensée d’autrui ne nous apporte donc jamais sur autrui une révélation totale. »

Sans doute en va-t-il de même pour toutes les formes de pénétration d’une œuvre étrangère dans une culture. La littérature comparée a donc pour fonction, à travers ses différentes méthodologies, touchant à la stylistique par les études de traductologie, à la sociologie par les études de réception et à l’histoire par les études de transferts, de saisir ce complexe rapport du dehors et du dedans par lequel un texte, en étant intégré dans une culture autre que celle de son premier public, à la fois préserve son identité et subit une altération.

Par là, la littérature comparée nie la possibilité d’une œuvre en soi et ne considère la nature de celle-ci que par les rencontres auxquelles elle donne lieu avec ses publics : « Pénétrer un texte, c’est donc franchir la fragile barrière qui nous sépare d’un univers mitoyen, aussi indéfinissable que le nôtre ». La description et le franchissement de cette « fragile frontière » est son objet, et telle est la raison pour laquelle la littérature comparée ne peut considérer l’œuvre que dans un dialogue avec un contexte : « Lire un texte, c’est aussi, c’est d’abord, c’est surtout le lire dans son contexte, c’est-à-dire prendre conscience des déterminations précises qui en fixent et en limitent le sens dans son cas particulier. »

Les rapports d’une même œuvre avec divers contextes, et les jeux de sens auxquels donnent lieu ces différents dialogues, construisent la méthode comparatiste autour de la prise en compte d’une dialectique de la singularité et de la communauté qui construit les significations d’une œuvre : « Toute lecture implique un acte de l’esprit par lequel le lecteur s’associe non pas seulement au jaillissement isolé du texte, à l’explosion soudaine de son existence, mais au courant qui le porte et qui traverse la totalité de l’œuvre. » Peut-être y a-t-il là un retour à l’origine romantique du comparatisme et à la conception de l’œuvre et des réseaux de significations qu’elle construit comme un tout organique : « Placer un texte dans son contexte, c’est donc percevoir le rapport de la partie avec l’ensemble[162]. » Le travail de contextualisation, qui permet d’éclairer à la fois l’acte de traduction, le rapport de l’œuvre à ses publics dans les études de réception et les processus de son assimilation dans une culture étrangère dans l’étude des transferts, ne peut donc être limité à sa dimension historique ; il participe au travail herméneutique de l’approche comparatiste.

Ainsi, si la littérature est l'objet de déplacements et de passages, la méthodologie comparatiste s'est interrogée sur leurs modalités et sur leurs formes, aboutissant au constat qu'un passage n'est jamais simple, qu'il passe par des médiations et que le modèle subit des altérations riches de significations. Surtout, elle envisage une circulation plus complexe, sous la forme d'échanges et de croisements, ou encore de relations triangulaires.

Par ailleurs l'approche historique de l'étude des transferts culturels s'inscrit dans une certaine mesure dans la vision de la littérature comparée comme relevant de l'histoire des idées, comme fondée sur l'étude du rapport étroit entre la création et son contexte historique et culturel, à l'image de la conception romantique de la critique. Beaucoup des travaux comparatistes reposent sur ce présupposé épistémologique. Mais la réflexion sur l'objet littéraire conduite par la critique comparatiste a pu s'élargir à des problèmes d'un ordre plus général, même si ceux-ci dérivent aussi, dans une certaine mesure, des questions posées au départ par la réflexion romantique sur la littérature. De l'étude des déplacements et des échanges, la réflexion comparatiste sur la littérature a ainsi glissé vers les représentations susceptibles de mettre en œuvre ces passages ou de leur donner corps.

83. *Ibid.*, p. 172-173.

84. *France-RDA: anatomie d'un transfert littéraire, 1949-1990*, Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 1999.

85. « Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand », in : *Transferts [...], op. cit.*, p. 11-34 ; citation p. 21.

86. Le titre complet de son essai est : *De la littérature considérée dans ses relations avec les institutions sociales* (1800).

87. *« Traduit de l'allemand (Autriche) ». Etude d'un transfert littéraire*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt a.M., New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2010, p. 6.

88. *Ibid.*, quatrième de couverture.

89. *Ibid.*, p. 5.

90. *Ibid.*, respectivement p. 4 et p. 5.

91. *France-RDA. Anatomie d'un transfert littéraire 1949-1990, op. cit.*, quatrième de couverture.

92. Yves Chevrel, « Champs des études comparatistes de réception. État des recherches », *loc. cit.* ; citation p. 147. Voir Danielle Risterucci-Roudnicky, *op. cit.*, p. 5.

93. Voir *ibid.*, p. 28-29.

94. Jean-Louis Backès, « Poétique comparée », *loc. cit.*, en particulier p. 85-86.

95. « La place relative du champ littéraire dans les cultures nationales. Quelques remarques à propos de l'exemple franco-allemand », in : Michel Espagne et Michael Werner (dir.), *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994, p. 15-30 ; citation p. 16.

96. *Charles de Villers –1765-1815.Un intermédiaire entre la France et l'Allemagne et un précurseur de Mme de Staël*, Genève, Georg et Cie et Paris, Hachette et Cie, 1908.

97. Michel Espagne et Werner Greiling (dir.), *Frankreichfreunde: Mittler des französisch-deutschen Kulturtransfers (1750-1850)*, Leipziger Universitätsverl., 1996. *Cf.* Michel Espagne, « Die Rolle der Mittler im Kulturtransfer », in : Hans-Jürgen Lüsebrink et Rolf Reichardt (dir., en collaboration avec Annette Keilhauer et René Rohr), *Kulturtransfer im Epochenumbruch Frankreich-Deutschland 1770 bis 1815*, Leipziger Universitätsverlag, 1997, 2 vol., t. I, p. 309-329.

98. *La Réception de la comédie française dans les pays de langue allemande, op. cit.*, p. 15.

99. Celle de Joanna Kitchin, *Un Journal philosophique: La Décade (1794-1807)*, Paris, Lettres Modernes (Minard), 1966 ; et celle de Marc Regaldo, *Un Milieu intellectuel : la Décade philosophique (1794-1807)*. Thèse présentée devant l'Université de Paris IV le 24 janvier 1976, Atelier de reproduction des thèses, Université de Lille 3, Paris, Honoré Champion, 1976, 5 vol.

100. « Une germanistique pré-universitaire: les premières "Revues germaniques" (1826-1865) », in : Michel Espagne et Michael Werner, *Les Études germaniques en France (1900-1970) »*, Paris, CNRS Éditions, 1994, p. 63-86.

101. Silvia Capanema, Quentin Deluermoz, Michel Molin et Marie Redon, *Du transfert culturel au métissage. Concepts, acteurs, pratiques*, Presses universitaires de Rennes (coll. « Histoire), 2015.

102. « Une germanistique pré-universitaire : les premières "Revues germaniques" (1826-1865) », in : Michel Espagne et Michael Werner (ed.), *Les Études germaniques en France (1900-1970)*, Paris, CNRS Editions, 1994, p. 35-47.

103. *Ibid.*, p. 37.

104. « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 2003/1 (58e année), p. 7-36. URL : www.cairn.info/revue-annales-2003-1-page-7.htm. « Beyond Comparison : *Histoire croisée* and the Challenge of Reflexivity », *History and Theory*, Vol. 45, Issue 1, February 2006, p. 30-50. [Dir.], *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Le Seuil (« Le genre humain »), 2004.

105. Susan Bassnett, *Comparative Literature : A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell, 1993, p. 161.

106. Armin Paul Frank, Harald Kittel, Norbert Kreiner, *Übersetzung, Translation, Traduction : Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An International Encyclopedia of Translation Studies, Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*, Berlin et New York, Walter de Gruyter, 3 vol., 2004, 2007 et 2011.

107. Lieven D'Hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction. De Batteux à Littré (1748-1847)*, Presses universitaires du Septentrion, 1990 ; *Essais d'histoire de la traduction – Avatars de Janus*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

108. Publié en quatre volumes chez Verdier : XVe et XVIe siècles sous la direction de Véronique Duché (2015) ; XVIIe et XVIIIe siècles sous la direction d'Yves Chevrel, Annie Cointre et Yen-Maï Tran-Gervat (2014) ; XIXe siècle, sous la direction d'Yves

Chevrel, Lieven d'Hulst et Christine Lombez (2012) ; xx^e siècle, sous la direction de Bernard Banoun, Jean-Yves Masson et Isabelle Poulin (à paraître).

109. *Les « Belles Infidèles » et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1968.

110. Theo Hermans, « Literary Translation : The Birth of a Concept », in : José Lambert et André Lefevere (dir.), *La Traduction dans le développement des littératures/ Translation in the Development of Literatures*, vol. 7 des *Actes* du XI^e Congrès de l'AILC, Paris, 20-24 août 1985, Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien, Peter Lang, 1993, p. 93-104 ; références p. 93, p. 95 et p. 96. Voir également p. 98-101.

111. Voir Jürgen von Stackelberg, *Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung, Supplement, Parodie*, Frankfurt a.M., Athenäum, 1972, p. 8.

112. Voir Bernard Weinberg (éd.), *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Evanston, Northwestern University Press, 1950, p. 178.

113. Voir J. E. Spingarn (éd.), *Critical Essays of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1908, 2 vol., t. 1, p. 74-81.

114. Voir Roger Zuber, *Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique […], op. cit.*, p. 149.

115. Nicolas Perrot d'Ablancourt, *Lettres et préfaces critiques*, éd. Roger Zuber, Paris, Didier, 1972, p. 202.

116. Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, éd. par Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, p. 113.

117. Voir *L'Epreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard (« Tel »), 1984, p. 198.

118. *Ibid.*, p. 205.

119. *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, 1986, p. 113.

120. *Des différentes méthodes du traduire* [*Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens*] *et autres textes*. Traduits par A. Berman et C. Berner, Paris, Le Seuil (« bilingue allemand-français »), 1999, p. 46-47.

121. Cité par Alfred Schlagdenhauffen, *Frédéric Schlegel et son groupe (1798-1800)*, Paris, Les Belles Lettres, 1934, p. 284.

122. *Leçons sur l'art et la littérature*, cité en trad. fr. par Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, Paris, Le Seuil (« Poétique »), 1978, p. 349.

123. Antoine Berman, *L'Epreuve de l'étranger, op. cit.*, p. 212.

124. « Vorrede », *Shakspeare's dramatische Werke uebersetzt von August Wilhelm Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck*, Berlin, bey G. Reimer, 1825, 9 vol., t. I, p. IV.

125. Ludwig Tieck, *Briefe über Shakspeare* (1800), in : *Kritische Schriften*, Leipzig, Brockhaus, 1848-1852, 4 vol., t. I, p. 133-184, p. 145.

126. A. W. Schlegel, dans la postface de sa traduction d'*Orlando furioso* adressée à Tieck (*Athenäum. Eine Zeitschrift*, par August Wilhelm Schlegel et Friedrich Schlegel, Berlin, Rowohlt, 1969, p. 107).

127. *L'Epreuve de l'étranger, op. cit.*, p. 112.

128. Lettre d'A. W. Schlegel à Ludwig Tieck du 3 septembre 1837. Citée en traduction française par Antoine Berman, *ibid.*, p. 209, note 1.

129. Ludwig Tieck, « Vorrede zum dritten Theil », *Shakspeare's dramatische Werke uebersetzt von August Wilhelm Schlegel […], op. cit.*, t. III, p. 5.

130. « Vorrede », *ibid.*, t. I, p. IV-V.

131. *Kritische Schriften, op. cit.*, t. I, p. 217.

132. *West-östlicher Divan*, 1 ère partie, éd. Hendrik Birus (in : *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 vol., 1 ère section, vol. 3/1), Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, p. 280-281.

133. « De l'esprit des traductions », *L'Esprit des journaux français et étrangers*, 1816, p. 327-338 ; in : *Œuvres complètes de Madame la baronne de Staël-Holstein*, Paris, Treuttel et Würtz, 1820-1821, 17 vol., t. XVII, voir plus particulièrement p. 387-392 et p. 396. La première version de ce texte avait paru en italien, dans une traduction de Pietro Giordani. Lui-même retraduit en français, il a été publié dans la *Bibliothèque universelle de Genève*, t. II p. 85-91, sous le titre : « De la manière de traduire, et de l'utilité des traductions », formant une version légèrement différente de l'article de Mme de Staël.

134. Voir Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger, op. cit.*, p. 198-199.

135. Trad. Martine Broda, *Poésie* n° 55, Belin, 1991, p. 150 ; cité par Robert Kahn, *Images, passages : Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris, Kimé, 1998, p. 18.

136. Robert Kahn, *ibid.* Sur toutes ces questions, voir plus généralement p. 17-18.

137. *Op. cit.*, p. 153 ; cité par Robert Kahn, *ibid.*, p. 18.

138. Jean-Yves Masson, « Ortega y Gasset : les enjeux éthiques et anthropologiques d'une philosophie de la traduction », in : José Ortega y Gasset, *Misère et splendeur de la traduction*, trad. sous la dir. de François Géal, Paris, Les Belles Lettres (« Traductologiques »), 2013 [1940], p. 75-120, notamment p. 86 et p. 83 ; voir également p. 85 sur la pensée philosophique articulée à une conception du langage.

139. Voir *Misère et splendeur de la traduction, ibid.*, p. 7 et p. 3.

140. *Op. cit.*, p. 61.

141. Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard (« Tel »), 1963), p. 191.

142. Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, quatrième de couverture et p. 11.

143. Georges Mounin, *Les Belles Infidèles* [1955], Presses universitaires de Lille, 1994, p. 75, p. 80 et p. 89-90.

144. *Ibid.*, p. 91.

145. George Steiner, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction* [1975, rééd. augmentée 1998], trad. Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 1998, p. 64.

146. Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction* [2003], trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 2006, p. 409-410.

147. Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction* [1990], Paris, Gallimard (« Tel »), 1990, p. 192-193.

148. Henri Meschonnic, *Poétique du traduire, op. cit.*, p. 185.

149. *Op. cit.*, p. 61.

150. O. Crémazie, « Lettre à l'abbé Casgrain du 29 janvier 1867 », *Œuvres complètes*, Montréal, Beauchemin, 1896 ; cité par Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995, p. 29.

151. *Ibid.*, p. 59-61.

152. *Op. cit.*, p. 185.

153. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Oxon, 2006, p. 145-146.

154. Jean-René Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Payot, 1979, p. 109-110.

155. Barbara Cassin (dir.), *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2006 [2004]. Il reprend le *Vocabulaire européen des philosophies : Dictionnaire des intraduisibles*, publié aux éditions du Seuil en 2004.

156. Emily Apter, *Zones de traduction. Pour une nouvelle littérature comparée* [2006], Paris, Fayard, 2015, p. 9-10 et p. 338-340. *Cf. Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, London, New York, Verso, 2013.

157. Jean-Yves Masson, « Traduire la poésie », in : Yves Chevrel (dir.), *Enseigner les œuvres littéraires en traduction*, Actes de la DGESCO, SCEREN/ CRDP de l'Académie de Versailles, 2007, p. 63-75 ; citations respectivement p. 63-64, p. 67 et p. 73.

158. Staphanie Roesler, *Yves Bonnefoy et* Hamlet*. Histoire d'une retraduction*, Paris, Classiques Garnier (« Perspectives comparatistes »), 2016.

159. Jean-Yves Masson, « Traduire la poésie », *loc. cit.*, p. 74.

160. Danielle Risterucci-Roudnicky, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin (« Cursus »), 2008, p. 13 et p. 231.

161. Jean-Louis Backès, « En guise de prélude », in : Chantal Foucrier et Daniel Mortier (dir.), *Frontières et passages. Les échanges culturels et littéraires*, Actes du XXVIII^{e} Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée (Rouen, 15-16-17 octobre 1998), Publications de l'université de Rouen, 1999, p. 7-11, p. 9.

162. Georges Poulet, « Lecture et interprétation du texte littéraire », in : Edmond Barbotin (dir.), *Qu'est-ce qu'un texte ? Éléments pour une herméneutique*, Paris, José Corti, 1975, p. 63-81 ; citations p. 72-73.

Chapitre 4

Représentations

L'APPROCHE COMPARATISTE, lorsqu'elle n'étudie pas directement un phénomène de passage d'un domaine littéraire à un autre, aborde sous l'angle de la comparaison les représentations littéraires. Or, certains types de représentations sont propres à sa méthode et à la nature des analyses qu'elle propose.

Les études d'images, fondées sur l'idée de l'altérité culturelle, s'inscrivent dans la continuité directe des études de passages. Elles abordent un point de vue, défini par des déterminismes culturels, sur une identité culturelle autre, dont elle élabore une image. Mais les approches comparatistes peuvent, dans une perspective différente, proche de l'anthropologie, explorer aussi les déterminismes culturels qui agissent sur d'autres formes de représentations collectives et les conditionnent. Ainsi les recherches sur l'imaginaire, dans la lignée de Gilbert Durand, prolongées, dans une perspective plus strictement comparatiste, par l'étude des mythes littéraires, à laquelle Pierre Brunel a donné une ampleur toute particulière, illustrent des voies importantes de la littérature comparée.

Enfin, si le mythe, en tant que discours sur l'origine, informe au même titre que l'image sur la culture qui le produit, des voies récentes de la littérature comparée envisagent sous des angles différents le rapport, mis à mal à l'époque du structuralisme mais sans doute restauré dans les approches critiques les plus actuelles, entre la littérature et le monde. Il s'agit d'abord de l'étude des représentations de l'environnement, qui peuvent prendre deux formes liées entre elles : l'écocritique envisage l'œuvre littéraire comme un éloge de la nature, et se prolonge en une écopoétique qui aborde la représentation de la nature comme élément structurant, dans le texte, l'élaboration du sens. La géocritique, quant à elle,

analyse le sens de l'œuvre par le rapport établi entre le texte et l'espace humain – les lieux, les parcours – représentés, et montre comment la trame même du texte forme une cartographie littéraire. Cet espace n'est plus uniquement l'espace naturel, mais intègre l'espace social, et la géographie des villes a par exemple pu donner lieu à d'importantes études géocritiques. Enfin, glissant entièrement de la nature à la culture, la sociopoétique s'intéresse à la représentation des pratiques sociales et au sens que ces représentations donnent à l'œuvre littéraire.

Les études d'images

La construction littéraire d'une image peut difficilement se comprendre indépendamment d'un imaginaire, c'est-à-dire d'une structure collective, plus précisément du rapport entre une conscience collective et une objectivité. C'est ce que souligne Gilbert Durand en conclusion de ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, lorsqu'il indique : « Entre l'assimilation pure du réflexe et l'adaptation limite de la conscience à l'objectivité, nous avons constaté que l'imaginaire constituait l'essence de l'esprit, c'est-à-dire l'effort de l'être pour dresser une espérance vivante envers et contre le monde objectif de la mort[1]. » En soi, l'image a donc à voir avec la créativité, avec la nature même de la littérature qui, ainsi que l'a montré Aristote, n'est autre que représentation. Mais si toute image est représentation, c'est ce que Gilbert Durand appelle le « régime nocturne de l'image[2] » qui intéresse la littérature : « C'est que la représentation qui se confine exclusivement dans le *Régime Diurne* des images débouche soit sur une vacuité absolue, une totale catharophilie de type nirvânique, soit sur une tension polémique et une constante surveillance de soi fatigante pour l'attention. » Car la représentation, dans ses rapports avec la créativité, a à voir avec l'inconscient : « La représentation ne peut, sous peine d'aliénation, rester l'arme au pied en état de vigilance[3]. » L'image exprime donc essentiellement à l'insu de son auteur, et c'est en cela qu'elle ouvre l'œuvre littéraire à l'interprétation, que l'imagologie a à voir avec l'herméneutique. Elle implique en effet, selon Lelia Trocan, « des pratiques et des rituels codifiés au cadre d'un imaginaire *sui-generis* décelable seulement grâce à une analyse des profondeurs de la "pratique du signifiant[4]" ».

Réflexivité de l'image

Derrière l'évidence suggérée par la racine commune des deux mots, Daniel-Henri Pageaux fait néanmoins remarquer le paradoxe qu'il y a à associer image et imaginaire, dans la mesure où il s'agit ici d'image culturelle, et non d'image littéraire. Mais l'image culturelle fait justement apparaître l'écart entre deux points de vue, celui du sujet et celui de l'objet, car « l'image est l'expression, littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux réalités culturelles », celle de l'écrivain et de la réalité culturelle étrangère qu'il élabore. Il en résulte une « profonde bipolarisation[5] » de ce phénomène littéraire, bipolarisation sans doute liée à une structure qui oppose identité et altérité et définit le moi par une subjectivité qui se distingue de l'image de l'Autre. Toute littérature en serait imprégnée, et Thomas Bleicher fait remonter cette structure à *L'Odyssée*, qui oppose le sauvage et le civilisé, tout comme *Les Perses* se construit sur le clivage de l'Occident et de l'Orient, *L'Iliade* sur celui des Grecs et des Troyens[6]. Or, ce phénomène littéraire de l'image de l'étranger articule l'imaginaire au champ de la littérature à partir de la notion de « rêverie », « la rêverie sur l'Autre, l'Autre "imaginé" ». Daniel-Henri Pageaux estime que le mot « rêverie » doit être pris « dans le sens plein, autorisé par la poétique », car la rêverie sur l'Autre

> « repose en partie sur les deux grand principes de symbolisation que sont la métaphore et la métonymie, […] procédés qui renvoient non seulement à des phénomènes mentaux tels que la condensation et le déplacement, repérables dans le rêve, mais aussi à des redistributions langagières repérables dans la comparaison, la compensation par similitude, la description dynamisée[7] […] ».

On peut dire à cet égard que l'imagination poétique fonctionne à rebours de celle du critique, selon la « conscience critique » telle que la définit Georges Poulet. Selon lui, la critique de son temps « cherche à "mirer sa vie dans celle d'autrui", à "s'insinuer par imagination" en des vies étrangères[8]. » En revanche, l'image littéraire consiste, pour le poète, à construire une représentation ou une construction symbolique à partir d'un référent, c'est-à-dire en réalité à faire entrer autrui dans son système de représentation. Et c'est, comme Poulet, en se référant à Montaigne (« Tout mouvement nous descouvre »), que Jean Starobinski fait ce constat : « Dis-moi comment tu perçois, je te dirai qui tu es[9] », principe de ce qu'il appelle

« imagination projective » et qu'il voit illustré dans le fameux test de Rorschach.

Telle est la raison pour laquelle Daniel-Henri Pageaux, qui a relancé en France les études d'imagologie en leur donnant une bien plus grande assise scientifique, remarque que l'image est moins révélatrice par « son rapport au réel », que par « sa plus ou moins grande conformité à un modèle, à un schéma culturel qui lui est préexistant ». L'image est par conséquent le résultat d'une véritable construction intellectuelle, et au cœur de l'étude imagologique se trouve moins le contenu de l'image que le regard qu'elle suppose. D'une part, la constitution de telles images obéit bien à des données culturelles plutôt qu'individuelles ; d'autre part, la perspective de l'étude imagologique doit donc se situer « dans la culture "regardante" et non dans la culture regardée », culture regardante dont il convient d'explorer « les fondements, les composantes, le fonctionnement et la fonction sociale[10] ». Daniel-Henri Pageaux explicite ailleurs ce point, soulignant que l'étude imagologique ne doit pas « s'attacher au degré de fausseté de l'image » : « Nul doute en effet que l'image de l'étranger peut dire aussi certaines choses sur la culture d'origine (la culture regardante) parfois difficiles à concevoir, à exprimer, à imaginer. » Ce constat s'appuie sur un présupposé : l'image suppose l'altérité, elle est image de l'autre, et à cet égard permet de définir la culture regardante, en lui présentant un contre-point. C'est aussi en cela qu'elle intéresse le comparatiste, du fait qu'elle présente « un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle » : « identité *vs* altérité, termes à la fois opposés et complémentaires[11] ». Jean-Marc Moura insiste lui aussi sur ce point : « l'appréhension de la réalité étrangère par un écrivain n'est pas directe, mais médiatisée par les représentations imaginaires du groupe ou de la société auxquels il appartient[12] ». Parce qu'elle s'élabore en fonction de données culturelles, parce qu'elle relève d'un « imaginaire social », l'image de l'étranger est révélatrice de cet imaginaire et de ces données culturelles, elle définit une identité qui est celle de la culture regardante et non celle désignée par l'image. En cela, elle exige une lecture en creux de l'image : « L'image de l'étranger (culture regardée) peut donc transposer, sur un plan métaphorique, des réalités "nationales" qui ne sont pas explicitement dites et définies et qui pour cela relèvent de l'"idéologie[13]" ».

Yves Clavaron reprend de manière plus radicale ces deux aspects propres à l'image. Le premier est sa réflexivité : « Étudier l'image de l'autre revient

aussi à étudier son écriture, son histoire et son espace ». Ainsi cette réflexivité fait apparaître dans quelle mesure la création littéraire, à travers l'étude imagologique, se voit inscrite dans un contexte littéraire et culturel. Mais le second aspect est le rapport ambivalent de l'image avec un référent. Reprenant Bertrand Westphal, Yves Clavaron remarque que « l'étude imagologique fait abstraction du référent pour se concentrer sur la manière dont l'écrivain en rend compte, si bien que l'objet représenté s'efface au profit du sujet qui le représente[14] ». Tout comme le discours du poète et celui de l'historien chez Aristote, l'approche du critique et celle de l'historien s'opposent dans leur rapport à l'image : « Privilégier le référent », déclare Jean-Marc Moura, « c'est une démarche d'historien plus que de littéraire », démarche qu'il juge « néanmoins intéressante pour le comparatiste[15]. »

Imagologie et histoire littéraire

Ce point d'articulation entre histoire et littérature se trouve à la source même des études d'images. Ainsi, le célèbre manuel *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* de Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau, qui a connu onze éditions dans la collection « U » d'Armand Colin, fait-il débuter à la thèse de Georges Ascoli, *La Grande-Bretagne devant l'opinion française au XVIIe siècle*, soutenue en 1930, la recherche des images en littérature comparée[16]. Pourtant dans l'ouvrage de Marius-François Guyard sur la littérature comparée, publié pour la première fois en 1951 et qui a connu lui aussi onze éditions jusqu'en 1978, cette thèse d'Ascoli, tout comme l'ouvrage qui l'a précédée sur *La Grande-Bretagne devant l'opinion française depuis la guerre de Cent ans jusqu'à la fin du XVIe siècle* (1927), se voit reconnaître d'inaugurer l'histoire des mythes nationaux, mais non de relever de la littérature comparée : « L'enquête d'Ascoli est plus historique que littéraire », s'appuyant sur la connaissance que « les sujets de Louis XIII et de Louis XIV » pouvaient avoir des « événements d'Angleterre ». Et Marius-François Guyard ajoute : « connaissance relativement grande des événements et des lieux, absence presque totale de transposition littéraire ». Le titre même de la thèse, selon lui, renvoie à l'histoire, car l'« opinion » est affaire d'historiens : « la tâche du comparatiste commence avec les transpositions littéraires[17] ».

De fait, on s'accorde généralement à faire débuter les études proprement littéraires d'imagologie avec l'apport de Jean-Marie Carré, qui a du reste préfacé l'étude de Marius-François Guyard. Dans cette préface, il semble au premier abord ramener essentiellement les travaux comparatistes aux études d'« influences », notion aujourd'hui abandonnée du fait de la hiérarchie qu'elle suppose, de la relation de dépendance qu'elle semble établir entre un modèle et un épigone. Mais à côté de cette approche, il voit dans les études de réception ou d'imagologie un secteur d'avenir pour la discipline : « Plus sûre est l'histoire du succès des œuvres, de la fortune d'un écrivain, du destin d'une grande figure, de l'interprétation réciproque des peuples, des voyages et des mirages[18] ». Cette dernière notion est certainement une allusion à sa grande étude d'imagologie publiée quelques années plus tôt, chez Boivin, en 1947 : *Les Écrivains français et le mirage allemand, 1800-1940*. Les bornes chronologiques sont révélatrices de l'approche de Jean-Marie Carré : à partir des invasions napoléoniennes se construit, avec Mme de Staël, une image idéale de l'Allemagne, image qui prend cependant la forme de la germanophobie à partir de la guerre de 1870, et de manière plus forte encore au fil des deux guerres mondiales. L'étude de Jean-Marie Carré est donc représentative des relations étroites entre littérature et politique que supposent les études d'images : « On glissait de plus en plus de la littérature à la politique », commente Marius-François Guyard[19]. Car si la représentation de l'Allemagne par les écrivains français était conditionnée par le contexte politique dans lequel ils écrivaient, l'étude même de Jean-Marie Carré, parue au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, n'est pas étrangère à une image française de l'Allemagne à cette époque.

La frontière entre l'approche historique et littéraire de l'image n'échappe ainsi pas à une certaine porosité : l'imagologie prend place dans un ensemble de réflexions qui sont aussi des réflexions d'historiens, et qui renvoient à un ensemble plus vaste, pouvant être caractérisé comme l'histoire des représentations ; elle fait ainsi passer la littérature comparée d'une affinité avec l'histoire des idées à un lien direct avec l'histoire des représentations. Dans son ouvrage *L'Allemagne devant les lettres françaises*, publié en 1953, André Monchoux met bien plus en avant la perspective littéraire et, pour infirmer la première image idéaliste de l'Allemagne, s'appuie plutôt sur l'ouvrage que Heinrich Heine a écrit en réponse à celui de Mme de Staël. L'arrière-plan politique n'est pour autant pas effacé et si, dans les études d'images, l'approche littéraire ne peut se

passer d'un support historique, l'approche purement historique n'est pas non plus possible, ainsi que l'a montré Daniel-Henri Pageaux dans son ouvrage *Images du Portugal dans les lettres françaises (1700-1755)* : « Il serait vain d'espérer qu'un tableau du Portugal dans la première moitié du XVIIe siècle, pour fouillé qu'il fût, pût nous faire valablement avancer dans l'interprétation de l'image que les Français ont pu avoir du Portugal pendant la même période ». L'ensemble de l'ouvrage souligne à son tour les relations entre imaginaire et histoire, entre littérature et politique. D'un côté, la représentation imaginaire s'appuie sur un contexte politique, de l'autre aucune image n'échappe à un imaginaire.

Dans sa propre étude d'imagologie, publiée en 1954, et intitulée *La Grande-Bretagne dans le roman français, 1914-1940*, Marius-François Guyard insiste sur ces relations entre imaginaire et politique, littérature et histoire. Les dates, plus clairement encore que chez Jean-Marie Carré, renvoient à un cadre formé par les guerres, et l'épigraphe, une citation de Lamartine, ne peut être plus explicite : « On ne peut pas aimer les Anglais, il est impossible de ne pas les estimer ». Dans son avant-propos, il explique sa méthode :

> « L'étude des images nationales ne relève pas de la seule littérature comparée. La presse, les discours des hommes d'état, les enquêtes des économistes permettent à l'historien de fixer pour une époque donnée une image française de l'Italie ou de l'Allemagne. La tâche du comparatiste commence avec les premières transpositions littéraires ».

Les études d'images comportent donc nécessairement un sous-bassement historique, mais elles ne se définissent comme littéraires qu'avec l'étude des œuvres qui en sont l'émanation. De sorte que l'imagologie littéraire est une approche résolument interdisciplinaire : « si l'histoire lui fournit ses méthodes, la littérature, et elle seule, constitue son domaine[20] ». L'opposition établie par Marius-François Guyard entre méthodes et domaine situe plus précisément cette interdisciplinarité comparatiste.

En disciple de Jean-Marie Carré, à qui il dédie son ouvrage, Robert Escarpit, comme Marius-François Guyard, aborde lui aussi l'image de l'Angleterre, et fait paraître au cours de la même année 1954 son ouvrage *L'Angleterre dans l'œuvre de Madame de Staël*. Il complète ainsi l'imagologie staëlienne analysée par son maître, précisant dans son introduction le point de départ de son étude : son mémoire de diplôme d'études supérieures sur Mme de Staël et Byron. Si ce sujet aborde bien les relations littéraires entre Mme de Staël et l'Angleterre, il ne s'inscrit pas

dans une perspective imagologique. Et de fait, dans son introduction, Robert Escarpit précise les trois types de relations possibles. La première serait selon lui l'influence de Mme de Staël sur l'Angleterre et renverrait aux méthodes les plus anciennes de la littérature comparée. La seconde concernerait « l'étude des relations personnelles de Madame de Staël avec les Anglais ». Elle s'inscrirait dans une approche biographique dans laquelle l'imaginaire ne tiendrait aucune place. Enfin la troisième, celle qu'il choisit, concerne « l'Angleterre telle qu'on la trouve dans l'œuvre de Madame de Staël[21] », image séparée non seulement de la réalité, mais également de l'expérience même de Mme de Staël, et relevant donc essentiellement d'un système de représentations.

C'est ce qui explique l'association fréquente, dans les travaux de cette époque, du mot « mirage » à celui d'« image ». On la trouve, comme on l'a vu, sous la plume de Jean-Marie Carré, mais aussi, à la même époque, en 1951, dans la thèse d'Albert Lortholary consacrée au *Mirage russe en France au XVIII^e siècle*, qui souligne comment les Lumières françaises ont masqué la tyrannie des tsars, en particulier Catherine II, pour construire une image de despotisme éclairé. L'autre grande thèse consacrée à une image française de la Russie, celle de Michel Cadot sur *L'Image de la Russie dans la vie intellectuelle française (1839-1856)*, aborde une autre époque et d'autres conditionnements historiques entrant dans la constitution de cette nouvelle image. Surtout, elle appartient à une autre époque de l'imagologie littéraire.

Entre histoire littéraire et approche sociologique

Yves Chevrel remarque en effet que, si les études d'images sont anciennes, le mot même d'« imagologie », ignoré de l'ensemble des dictionnaires, demeure encore un néologisme, et ne s'est vraiment imposé qu'à la fin des années 1960, sous l'impulsion du comparatiste belge Hugo Dyserinck[22]. Parmi les nombreux travaux de ce dernier consacrés à la notion, un article, publié en 1966, attire l'attention : « Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft[23] » (« le problème des "images" et des "mirages" et la recherche dans ce domaine dans le cadre de la Littérature comparée »). Il renvoie à l'ouvrage fondateur de Marius-François Guyard, évoquant

« l'étranger tel qu'on le voit », « das Bild vom andern Land » (« l'image de l'autre pays »), puis évoque le Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée à Chapel Hill en 1958 et la rupture entre une tradition française et une tradition américaine de la littérature comparée, rupture qui se manifeste en particulier autour de l'imagologie. La première tradition inscrirait l'imagologie dans une histoire littéraire poursuivant la lignée de René Wellek – qui pourtant, comme l'a montré Daniel-Henri Pageaux, avait jugé très sévèrement ces travaux de l'« école française », tenus pour historiens, voire néo-positivistes[24]. La seconde tendance s'en affranchirait au profit d'une approche essentiellement sociologique et politique. Michel Cadot illustre bien la première tendance, lorsqu'il mentionne la thèse de doctorat de Manfred Fischer, soutenue à Aix-la-Chapelle sous la direction de Hugo Dyserinck, en 1981, et intitulée *Nationale Images als Gegenstand Vergleichender Literaturgeschichte – Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*[25] (*Les Images nationales comme objet de l'histoire littéraire comparée – Recherches sur la naissance de l'imagologie comparatiste*). Or cette thèse construit une histoire de l'imagologie, qu'elle articule autour d'un « fil rouge » faisant le lien entre Taine, Lanson, Baldensperger, Hazard et Jean-Marie Carré. Dans un article de peu postérieur, Manfred Fischer reprend la même filiation et évoque l'« école parisienne de littérature comparée » formée par les successeurs, dans les années 1950, de ceux qu'il appelait « les disciples de Lanson », Fernand Baldensperger et Paul Hazard[26]. La notion d'« histoire littéraire » que Lanson, dans un texte demeuré célèbre[27], opposait à l'« histoire de la littérature », trouvait tout son sens pour éclairer l'imagologie culturelle. Or, l'histoire littéraire, telle que définie par Lanson, avait à voir avec la réception, et c'est justement le déplacement de la perspective comparatiste du point de vue de l'influence à celui de la réception qui explique, selon Hugo Dyserinck, la fortune des études d'imagologie à partir des années 1950[28].

De fait, celui-ci, qui reprend l'idée d'une « école française de la littérature comparée » ayant eu un monopole de la recherche sur l'imagologie jusqu'à ce que la « littérature comparée internationale », à partir des années 1950, ne s'empare de ce domaine, rapproche cette histoire des représentations, étudiant « l'image de l'autre pays » (« Bild vom andern Land[29] »), d'une histoire des idées : « Comment les auteurs français

voyaient-ils la culture allemande[30] ? » Le lien entre image littéraire de l'autre pays et contexte politique et culturel est mis au premier plan de l'exemple formé par l'opposition, chez Mme de Staël, entre le Nord et le Midi de l'Europe, entre une image de l'Allemagne romantique opposée à la France classique[31], opposition qui, recoupant celle entre protestantisme et catholicisme, superposait les plans poétique et spirituel, la création littéraire et son contexte culturel. L'analyse de Daniel-Henri Pageaux va dans le même sens, insistant sur « le poids des données historiques et politiques dans l'élaboration de la représentation littéraire de l'étranger[32] ». Or, cette étude se propose justement de répondre à la critique de la littérature comparée dans le célèbre article de Roland Barthes, publié en 1960, et réédité en 1963 dans son *Sur Racine*, article où Barthes s'appuyait sur l'idéal de Lucien Febvre d'une « histoire de la littérature » pour en finir avec l'« histoire littéraire » à la française, et finissait par renoncer « à cette exigeante liaison entre histoire et littérature » représenté par le programme interdisciplinaire de Lucien Febvre[33]. Daniel-Henri Pageaux, à rebours de Barthes, considère que « l'activité littéraire est aussi une activité sociale » et que la construction d'une image de l'étranger fait intervenir de nombreux conditionnements historiques, réinstallant « les études d'imagerie littéraire […] au centre d'une problématique à la fois sociale et culturelle qu'elle n'auraient jamais dû déserter[34] ». L'imagologie comparatiste, envisagée sous cette forme, suppose donc l'étroite relation entre histoire et littérature et insère l'imagologie littéraire au cœur d'une anthropologie culturelle, dans le cadre d'une approche interdisciplinaire faisant intervenir des éléments relevant de l'ethnologie, de l'anthropologie, de la sociologie ou de l'histoire des mentalités. L'image est alors « envisagée comme un ensemble d'idées sur l'étranger prises dans un processus de littérarisation mais aussi de socialisation[35] ».

Approche littéraire et approche sociologique

L'autre orientation de l'étude d'image insiste au contraire sur la dimension politique et sociologique de la construction de l'image. Rappelant le décalage entre l'image et la réalité à laquelle elle est supposée renvoyer, Peter Boerner fait apparaître une structure binaire : « La caractéristique fondamentale d'une image de l'autre pays est qu'elle réfléchit la façon dont

un peuple ou des parties représentatives de ce peuple sont vues par d'autres peuples, en particulier par ses représentants les plus éminents[36] ». L'étude imagologique s'intéresse donc à la tension entre une réalité et la manière dont elle est figurée. Mais un troisième terme peut intervenir, l'horizon d'attente du premier public de l'œuvre littéraire, en fonction de laquelle l'auteur peut construire sa propre image. Une structure ternaire s'établit alors, fondée sur le lien entre la réalité sociale ou culturelle et les deux représentations imaginaires.

Sans doute cette différence de structure explique-t-elle le passage de l'imagologie traditionnelle à celle de Daniel-Henri Pageaux : la première observait la manière dont une image procédait d'un référent historique, d'une donnée historique et culturelle réelle. C'est sur cette base que Jean-Marie Carré condamnait la fausseté de l'image de l'Allemagne produite par Mme de Staël. Cette confrontation d'une image avec un référent construit une relation de binarité, envisageant la relation comme une relation d'évaluation, fondée sur la pertinence de l'image à l'égard du référent. À cette lumière, l'image est effectivement un « mirage », et c'est de cette étude des « images » et des « mirages » que l'imagologie récente s'est séparée. Celle-ci s'est redéfinie en mettant au premier plan le récepteur. La question ne concerne alors pas la conformité de l'image, mais sa destination : à quel public est-elle destinée, et dans quel but est-elle conçue ? La relation devient triangulaire, associant la source (ou le référent), l'image et le récepteur de l'image. Dans une telle perspective, l'étude imagologique cherche à comprendre la transformation opérée sur le référent, de manière à saisir la façon dont l'image permet de réfléchir, à travers la représentation de l'autre, sur le moi, dans un mouvement réflexif. La construction imagologique est alors envisagée comme un acte critique.

Plutôt que d'image, c'est alors de « représentation sociale » qu'il faudrait parler, selon Claudine Herzlich. Désignant à la fois « un processus et un contenu », la « représentation sociale » a en effet bien à voir avec l'image littéraire, d'autant qu'elle se constitue d'un « matériel verbal » : « *la représentation est médiatisée par le langage*[37]. » Comme contenu, la représentation sociale se constitue autour de deux notions, l'*information* – sa nature, sa qualité et sa quantité – et le *champ de représentation*, qui renvoie aux qualités propres à l'organisation du contenu[38]. Mais comme processus, elle obéit à une dynamique mettant en place une « construction sociale du réel[39] ».

Claudine Herzlich souligne par ailleurs la relation de la construction d'une image avec une « signification centrale » : « En tant que modalité de connaissance, la représentation sociale implique d'abord une activité de *reproduction* des propriétés d'un objet, s'effectuant à un niveau concret, fréquemment métaphorique et organisée autour d'une signification centrale ». Or pour elle, cette « reproduction » n'est pas « le reflet dans l'esprit d'une réalité externe parfaitement achevée, mais un remodelage, une véritable "construction" mentale de l'objet, conçu comme non-séparable de l'activité symbolique d'un sujet – elle-même solidaire de son insertion dans le champ social[40]. »

En termes de psychosociologie, il s'agit donc, pour un auteur, d'infléchir une représentation sociale préexistante. Ainsi, l'ambition de Mme de Staël, dans *De l'Allemagne* (1813), a consisté à modifier la représentation sociale que les Français avaient formée de l'Allemagne, et à lui en substituer une autre, dont bien des critiques, en particulier Jean-Marie Carré, ont suffisamment souligné la fortune. Serge Moscovici distingue trois conditions qui affectent l'émergence d'une représentation sociale. La première est la « *pression à l'inférence*, qui existe dans tout groupe social », et qui désigne les éléments de blocage dans la constitution de l'image ; la seconde est la focalisation, qui distingue l'aspect sur lequel se construit l'image ; la troisième enfin est le décalage entre l'information présente dans la représentation et celle qui serait nécessaire à une connaissance précise de l'objet[41]. Cette réflexion sur la notion d'image aboutit à la rapprocher de celle de représentation sociale. Suivre cette orientation peut conduire à l'étude d'autres représentations, en soulignant les implications esthétiques d'une image.

Ainsi, l'œuvre littéraire se façonne par la constitution d'une image, mais aussi par les contraintes qui s'exercent sur elle. Entre l'approche d'histoire littéraire et l'approche sociologique de l'image, Jean-Marc Moura propose une synthèse, en ramenant la notion d'image à une réalité simple : « toute image étudiée est image *de*… ». Or, ce « de » peut se comprendre de trois manières : comme « image d'un référent étranger, image provenant d'une nation ou d'une culture, image créée par la sensibilité particulière d'un auteur ». Et ces trois rapports à l'image définissent trois niveaux d'analyse : « le référent, l'imaginaire socio-culturel, les structures d'une œuvre[42] ». On voit que ces conclusions se dégagent des trois disciplines prenant en charge l'image : l'histoire, la sociologie ou la littérature.

À cet égard, la démarche méthodologique de Jean-François Brossaud, consistant à rechercher un « ethnotype » élaboré par la comparaison des œuvres littéraires[43], semble combiner ce qui doit être séparé. Car elle vise à mettre sur le même plan les différentes approches ethnopsychologiques, « qu'elle fassent appel à des procédés littéraires ou qu'elles s'appuyent sur des données scientifiques[44] ». Ce qu'il appelle « ethnopsychologie littéraire », qu'il définit comme « psychologie des peuples » ou comme « l'étude et l'approfondissement des caractères nationaux[45] », consiste à utiliser le texte littéraire non en tant que finalité porteuse de sens, mais, d'un point de vue sociologique, comme témoignage parmi d'autres, éclairant l'image d'un autre pays. La littérature, par la diversité des voix qu'elle propose, devient alors « moyen d'approche commode », dans la mesure où « la confrontation des points de vue peut s'avérer un procédé efficace pour s'opposer au subjectivisme des auteurs[46] ». Ce point de vue sociologique se situe probablement aux antipodes de celui du comparatiste, dont l'intérêt porte précisément sur ce subjectivisme. Ainsi, Jean-François Brossaud fait débuter son étude par une référence aux lettres de Russie du marquis de Custine, qui oppose les images précédentes de la Russie à celle qu'il se propose de présenter à ses lecteurs :

> « Il me semblait qu'en disant la vérité sur la Russie, je ferais une chose utile, neuve et hardie : jusqu'à présent la peur et l'intérêt ont dicté des éloges exagérés ; la haine a fait publier des calomnies ; je ne crains ni l'un ni l'autre. J'allais en Russie pour y chercher des arguments contre le gouvernement représentatif, j'en reviens partisan des constitutions[47]. »

L'étude imagologique, du point de vue de la littérature comparée, consiste au contraire à conclure à l'impossibilité de cette « vérité » dont parle le marquis de Custine, et s'intéresse bien plutôt au processus par lequel « la peur et l'intérêt », ou encore « la haine », parmi tant d'autres ressorts, ont participé à la construction d'une image qui ne peut être appréhendée, sous quelque forme que ce soit, comme reflet d'une vérité. Sur la question de l'image comme sur tant d'autres, les approches sociologique et littéraire s'opposent donc, la première faisant porter l'étude sur l'objet, la seconde sur le sujet, c'est-à-dire sur la conscience qui préside à l'élaboration d'une image.

L'image et le regard

C’est à rebours de cette approche sociologique que Karl Ulrich Syndram situe la relation que la littérature construit avec l’image de l’autre nation. Il s’appuie sur une citation tirée de Friedrich Schlegel, dans l’introduction à son *Histoire de la littérature européenne*[48]. Alors que Schlegel vient de poser l’identité d’une littérature européenne, et, ce faisant, de compromettre toute possibilité de comparatisme à l’intérieur du domaine européen pour former au contraire le projet d’une « science de la littérature européenne » (« *Wissenschaft von der europäischen Literatur* »), il évoque, dans un sens très moderne, l’idée de nation :

> « Par la connaissance d’une littérature d’un peuple, nous apprenons à connaître sa mentalité, sa disposition d’esprit, l’état de son éducation, en un mot son identité et son être propre, nous obtenons une caractérisation que nous chercherions en vain ailleurs[49]. »

Cette réflexion, qui vise à faire émerger le point de vue de l’histoire littéraire pour identifier une « littérature nationale[50] », inverse également la relation traditionnellement envisagée entre image et littérature par l’approche comparatiste, en ce que la littérature est ici appréhendée comme manifestation de l’esprit national plutôt que comme témoignage sur l’image de l’étranger. Deux aspects néanmoins demeurent communs, et opposent l’imagologie littéraire de l’ethnopsychologie sociologique : l’image n’est pas le vecteur d’une connaissance mais présente une perception, et par ailleurs cette relation à l’image suppose une distance à l’égard de son contenu.

De fait, si l’image se construit par rapport à une conscience, une subjectivité déterminée par des paramètres historiques et culturels, elle impose un décentrement. De sorte que le vrai comparatisme abordera les différentes constructions imagologiques autour d’un même objet. Par exemple, l’ouvrage collectif édité par Alain Montandon, *Lisbonne, géocritique d’une ville*, propose des regards croisés sur la même ville, regards issus de périodes, de cultures différentes. La préface de Bertrand Westphal dégage les enjeux principaux d’une telle entreprise, à travers quelques notions : « stratigraphie, polysensorialité, multifocalisation, déterritorialisation, intertextualité[51] ». Car toute image littéraire est une reconstruction d’une image – littéraire ou non – qui précède.

Dans cette problématique des regards croisés se pose la question de l’éloignement relatif du sujet à l’égard de l’image. L’image n’est par exemple pas nécessairement image de l’étranger ; elle peut par ailleurs être

éloignée culturellement mais aussi par le temps. Ainsi Mario Fusco étudie un cas limite, la représentation de la Sicile dans six romans historiques italiens, depuis les *Malavoglia* de Giovanni Verga (1880) jusqu'au *Sourire du marin inconnu* de Vincenzo Consolo[52] (1978). L'objet est la Sicile de 1860, au moment de l'expédition des Mille, conduite par Garibaldi, et de son rattachement à la Couronne d'Italie. Comme Verga, et s'inspirant de son esthétique vériste, fondée sur une documentation rigoureuse et précise, Federigo De Roberto publie en 1894 *Les Princes de Francalanza* et montre, à travers les fluctuations de l'histoire et les changements dans les formes de gouvernement, le caractère profondément immuable de la société sicilienne. Le point de vue n'est ici ni vraiment interne à la culture représentée, ni complètement étranger non plus.

L'image de l'étranger, sur un mode littéraire, est donc essentiellement image de sa propre culture, car elle est l'image d'un regard. Mais ce regard peut aussi être interne, et la représentation ne sera bien sûr pas la même selon que le point de vue est externe ou interne à la culture regardée, à l'époque, au contexte sociologique ou géographique. Toute étude d'image ne peut être qu'étude de regards croisés faisant apparaître, plus encore que la diversité de l'objet représenté, la multiplicité des regards et de leurs significations. C'est dans cette rencontre des images et des regards que le comparatisme peut devenir un humanisme moderne, comme l'a souligné Paul Van Tieghem. Il évoque, à propos de la littérature comparée, un « humanisme plus large et plus fécond que le premier, mieux capable de rapprocher les nations ». Car à travers l'imagologie, la littérature comparée impose « une attitude de sympathie et de compréhension à l'égard de nos frères "humains", un libéralisme intellectuel, sans lesquels aucune œuvre commune entre les peuples ne peut être tentée[53] ».

Du thème au mythe

Si l'image de l'autre pays apparaît comme un objet de représentations particulièrement propre à la nature des études comparatistes, celles-ci se sont surtout tournées, après la remise en question de l'histoire littéraire à la fin des années 1950, vers les études thématiques. La discipline s'est alors définie, plus nettement qu'auparavant, par les représentations littéraires, dans une perspective plus large que celle présentée par les études d'images.

Cependant la vogue de la thématologie n'a guère survécu à la « Nouvelle Critique ». Le reproche de n'aborder l'œuvre que par son contenu, en laissant de côté ce qui fait sa nature littéraire, c'est-à-dire le lien établi entre la forme et le sens, a conduit à lui substituer, surtout dans la critique allemande, la notion de « motif », qui engage un rapport entre le contenu et la structure.

Mais les représentations qui ont donné lieu au renouvellement le plus profond des études comparatistes sont les mythes littéraires. Comme celle des images, l'étude des mythes littéraires rattache l'œuvre à un imaginaire ; elle présente de ce fait des difficultés méthodologiques propres, mettant en œuvre une interdisciplinarité qui implique le lien que les études littéraires engagent à la fois avec l'anthropologie et avec l'histoire.

Du thème au motif

L'étude des thèmes en littérature comparée, avec toute l'approximation que revêt un terme englobant également, jusqu'à une certaine époque, les mythes littéraires, a été introduite de manière ancienne en littérature comparée, et contestée dès son apparition, ainsi que le remarque Raymond Trousson. Celui-ci note que, dès 1904, Benedetto Croce, dans un compte rendu sur l'ouvrage de Charles Ricci consacré à Sophonisbe dans la tragédie classique italienne et française, mettait en garde « contre les dangers de ces travaux de comparaison[54] » ; et que Paul Van Tieghem, dans le premier ouvrage français consacré à la discipline, en 1931, assignait comme finalité à l'étude des thèmes d'« amuser l'esprit », de « satisfaire la curiosité », mais qu'elle se révélait « sans grande utilité pour l'histoire de la littérature[55] ». De même Paul Hazard considérait-il l'approche thématologique comme conduisant « à des rapprochements curieux, à des différences amusantes[56] ». Dans l'« Avant-propos » de la seconde édition de son *Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, parue en 1976, Raymond Trousson rappelait encore que, au moment de l'édition originale de l'ouvrage, en 1964, « la thématologie ou, pour user de son appellation d'outre-Rhin, la *Stoffgeschichte*, passait à bien des égards pour une discipline passablement discréditée », ce qu'il avait du reste souligné dans l'Introduction de l'édition originale[57].

C’est précisément pour contester les droits de l’histoire littéraire que l’étude des thèmes a pu se développer, surtout à partir des années 1950, en littérature comparée. Pour élaborer le projet de bibliographie comparatiste qu’il forme pour l’Association Internationale de Littérature Comparée en 1956, Marcel Bataillon dégage de grandes orientations de la discipline, et insiste sur l’axe théorique, qui doit conduire la littérature comparée à une réflexion sur les genres, puis sur les sous-genres. Or, c’est significativement à partir de cette dernière catégorie qu’il rattache à la perspective théorique une autre orientation de la discipline, qu’il appelle « *Stoffgeschichte* », histoire des thèmes : « Des sous-genres caractérisés par un thème général ou une famille de thèmes, on passe facilement aux *thèmes* eux-mêmes comme éléments de la morphologie littéraire. » Mais il justifie ce paradoxe d’associer l’étude thématique à l’approche théorique en distinguant entre deux rapports au thème littéraire, distinction qu’il établit entre « *Thèmes* et *Types* » :

> « Il y a bien loin entre l’usage d’un thème moral ou d’une idée toute faite, d’un *topos*, et l’usage d’un thème dramatique, épique ou romanesque comme la vengeance familiale, d’un type comme le picaro ou l’avare, à un héros mi-légendaire comme le Cid ou à un personnage historique comme Napoléon ; d’un thème comme la montagne sauvage à un thème comme Venise, où nature, histoire, style de vie se mêlent inextricablement[58]. »

Déjà à l’aube des études thématologiques se dessine donc la conscience d’une distinction entre un contenu thématique simple, qui n’est rien d’autre que l’objet de l’œuvre littéraire, contenu narratif ou matière lyrique, et un thème envisagé soit comme un fait littéraire, proche d’une catégorie générique, soit comme un élément structurant de l’œuvre elle-même, et qui a donc une affinité directe avec la création littéraire. Or cette différence a pu suivre d’autres frontières et prendre d’autres noms, comme celle entre thème et motif.

La bibliographie a vu le jour sous le titre de *Bibliographie générale de littérature comparée* et a présenté un fascicule tous les deux ans : le premier (*Années 1949-1950*) a été publié chez Boivin, le second (*Années 1951-1952*) chez Boivin et Didier, les trois suivants chez Didier. Ils regroupent les références par rubrique, et mêlent effectivement ces deux types de rubriques, témoignant de la volonté d’intégrer l’approche thématique dans une perspective théorique. La première des rubriques était systématiquement « Théorie ». Elle était suivie, dans le premier numéro, d’une rubrique « Genres littéraires. Thèmes et Types », alors que ces deux

questions se trouvaient réparties en deux rubriques différentes dans les numéros suivants. Puis intervenait l'approche historique de la littérature comparée, avec des rubriques telles que « Relations générales », « Intermédiaires », « Époques et mouvements », puis une série d'« influences » : « Influences antiques », « Influences italiennes », « Influences espagnoles et hispano-américaines », « Influences françaises », « Influences anglaises », « Influences nord-américaines », « Influences scandinaves », etc. Selon les numéros, on pouvait trouver, ou non, « Influences balkaniques », « Influences orientales », « Influences arabes », répartitions et regroupements qui sont révélateurs des orientations des travaux comparatistes de l'époque.

Tout comme la notion d'influence, qui introduit une idée de hiérarchie, celle de « thème », particulièrement en vogue dans les années 1960 et 1970, est aujourd'hui abandonnée, car elle ramène l'œuvre à un contenu qui ne rend pas nécessairement compte de ses enjeux esthétiques, et sépare ainsi le contenu et la forme. Ce rejet correspond à la prise de conscience ou à la volonté de montrer que, en littérature, le sujet d'un texte ne peut se comprendre en dehors de la forme qui le met en œuvre. Dans la critique allemande d'abord, il est rapidement remplacé par la notion de « motif », qui comporte une valeur structurante, dans la mesure où le motif organise la composition de l'œuvre.

La différence entre « thème » et « motif » paraît bien illustrée par les deux grands ouvrages collectifs dirigés par Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur* (*Thèmes de la littérature mondiale*) et *Motive der Weltliteratur* (*Motifs de la littérature mondiale*). Le premier rassemble des notions, comme l'inceste, le retour, tyrannie et meurtre du tyran ; des types de personnages, comme le misanthrope, le rebelle, le brigand, le courtisan, le traître ; ou encore des personnages liés à des situations, comme l'homme entre deux femmes. Au contraire, le second est construit autour de grandes figures, qu'il s'agisse de figures religieuses, comme Jésus ou Marie-Madeleine ; historiques, comme Philippe II d'Espagne, Robespierre ou Bismarck ; littéraires, comme Don Juan ou Don Quichotte ; ou proprement mythiques, comme Amour et Psyché, Prométhée ou Perséphone.

Dans la préface à son dictionnaire des *Stoffe*, Elisabeth Frenzel souligne l'imprécision terminologique des domaines français et anglais qui englobent sous le même terme de « thème » (« *theme* » en anglais) des notions aussi différentes que *Thema, Stoff* ou *Motiv*. Elle remarque que,

dans la « *Bibliography of Comparative Literature* » organisée par Baldensperger et Friederich, la rubrique « *Literary Themes (Stoffgeschichte)* » se subdivisait en « *Individual Motifs* » et en « *Collective Motifs* », correspondant à peu près, respectivement, à *Stoff* (« thème ») et à *Motiv* ou *Thema* (« motif ») ; mais la séparation, ajoute-t-elle, n'est pas totalement claire et certains « *individual motifs* » semblent rejoindre davantage le sens allemand de « *Motiv*[59] ». Dans la préface au dictionnaire des motifs, elle entre dans le détail de la distinction entre *Stoff* et *Motiv* et fait du second une unité à la fois plus petite et plus dynamique que le thème, lequel, plus statique, inclut une élaboration, une inscription dans une narrativité. La métaphore musicale lui permet d'illustrer cette distinction : « Le thème offre toute une mélodie, le motif ne propose qu'un accord. » L'un s'attache à des noms et à des événements, l'autre ne présente que la structure de l'action, avec des personnages anonymes, des circonstances non caractérisées. Ainsi peuvent s'opposer les thèmes de Brutus et de Lorenzaccio au motif du meurtre du tyran[60].

Les notions ainsi définies, les figures font partie des thèmes. Mais les notions de « thème » et de « motif » ont suscité de nombreuses réflexions et définitions. Claude de Grève prend comme point de départ l'analyse d'Elisabeth Frenzel qui, selon elle, retient essentiellement du motif « sa fonction structurante de simple matériau de base ». Mais elle renvoie plutôt, comme définition faisant « autorité chez les comparatistes », à celle proposée par le formaliste russe Boris Tomachevski dans son article « Thématique », publié en 1925 et repris en 1965 par Tzvetan Todorov, dans un recueil intitulé *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* et publié aux éditions du Seuil. Le motif y est défini comme « la plus petite particule du matériau thématique » d'une œuvre ; il est un élément constitutif du thème, et peut avoir une fonction structurante par son éventuelle récurrence. Ainsi, le miroir n'est pas un thème, mais un motif, qui peut prendre la forme, par exemple dans les contes populaires, du miroir magique. Cependant Claude de Grève remarque que, dans *Le Moine* de Lewis, « Le Vase d'or » d'Hoffmann, « Spirite » de Gautier, le motif du miroir permet d'« exprimer des thèmes comme l'amour, l'appel vers la beauté, la révélation de la femme à l'homme, la tentation d'un autre monde : chaque occurrence du miroir dans la narration peut être lue comme un signe ». Elle complète l'analyse de Tomachevski par celle de Roger Fowler, dans son *Dictionary of Modern Critical Terms*, soulignant qu'un

motif n'est pas nécessairement un objet. Elle prend pour exemple *Notre Ami commun* de Dickens et remarque que l'on parle à tort du « thème de la noyade », parce que celle-ci y est récurrente. Mais cette récurrence précisément désigne la noyade comme motif, « alors que le "thème de la Rédemption chrétienne" offre une explication de la signification de la noyade[61] ».

Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy pour leur part renvoient à Claude de Grève et à Boris Tomachevski et remarquent que le motif « est, le plus souvent, lié à un objet (le miroir, l'épée) ou à une situation (le départ ou le retour[62]) ». Pierre Brunel rappelle à ce propos que Boris Tomachevski tenait le mythe pour un « système de motifs[63] ». Et, à propos de la définition du mythe, il situe sa position par rapport à l'ouvrage de Raymond Trousson, *Un problème de littérature comparée : les études de thèmes*, publié en 1965, et paru dans une version renouvelée en 1981 sous le titre *Thèmes et mythes*. Plutôt que de parler de « thème du héros », Pierre Brunel préfère employer la notion de « type » qu'avait proposée Simon Jeune en 1965 : le type y désignait :

> « Un héros précis, réel ou légendaire (parfois, création purement littéraire d'un auteur) qui, doué d'une personnalité particulièrement forte ou impliqué dans une situation exemplaire ou déchirante, a frappé l'imagination des écrivains qui en ont fait le type d'un certain caractère ou d'une certaine destinée[64] ».

Or Simon Jeune supposait une sorte équivalence entre « type » et « mythe », qui ne manquait pas d'introduire une certaine confusion[65] ; Pierre Brunel, attaché à distinguer les notions, considérait néanmoins le type « comme un avatar du héros mythique[66] ».

Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy entrent dans les détails à propos du thème, ramenant la notion à son étymologie, « ce qui est posé », donc une notion, et esquissent une typologie où entrent les « *thèmes personnels* » propres à un auteur, selon l'approche psychocritique de Charles Mauron, les « *thèmes historiquement déterminés* », « liés à l'idéologie et aux mentalités d'une époque particulière », ou les « *thèmes archétypiques* » tels qu'ils ont été conceptualisés par Jung, ou encore Gilbert Durand, dans ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Plus généralement, ils suivent Gaston Bachelard et Jean-Pierre Richard pour situer le thème « au confluent du langage et de la représentation par l'image[67] ». Mais, comme l'avait du reste fait Claude de Grève, ils situent

les notions de thème et de motif par rapport à une troisième, celle de mythe, et établissent les distinctions à partir de l'exemple de Don Juan : « on distinguera, à l'intérieur du *mythe littéraire* du Burlador, le *thème* de la séduction ou celui du défi et le *motif* de l'épée ou du repas[68] », définitions qui rejoignent la position de Pierre Brunel pour qui « le mythe est un *ensemble*, qui ne saurait se réduire ni à une situation simple (ce que R. Trousson appelle un "thème de situation") ni à un type (ce que R. Trousson appelle un "thème de héros[69]") ».

Ces distinctions cependant ne masquent qu'avec peine des risques de confusion. Raymond Trousson les relève, soulignant les différences de significations de mots équivalents dans diverses langues – thème, *Stoff, theme* –, mais aussi la porosité des frontières entre des notions supposées distinctes : « motif, type, fable, mythe, légende, etc[70]. ». Et il souligne en particulier la double confusion du thème au motif et au mythe. La délimitation des mythes littéraires est parfois elle aussi incertaine, ainsi que le remarque Pierre Brunel dans la « Préface » de son *Dictionnaire des mythes littéraires*. Il y souligne la proximité de son entreprise à l'égard de celle d'Elisabeth Frenzel, sinon dans les *Stoffe der Weltliteratur*, du moins dans les *Motive der Weltliteratur*, remarquant par exemple qu'une rubrique « Double » figure dans son ouvrage collectif, tandis que « *Doppelgänger* » a été retenu parmi les « *Motive* » d'Elisabeth Frenzel[71]. Les mythes auraient donc plus à voir avec les motifs qu'avec les thèmes, du moins selon les acceptions d'Elisabeth Frenzel.

Schématiquement, on peut néanmoins considérer que l'approfondissement de la notion de thème suit précisément ces deux directions : tandis que le motif engage la relation entre le contenu thématique et la forme d'une œuvre, le mythe implique un ensemble de références extérieures à l'œuvre, un univers imaginaire, une signification d'ordre anthropologique. Le premier, qui organise le rapport entre le thème et la structure de l'œuvre, renvoie l'œuvre à sa singularité, à l'unicité de sa construction. Il peut correspondre, lui aussi, à un élément commun au sein d'un imaginaire – l'horloge, la fenêtre ; mais, par la place particulière qu'il occupe dans l'œuvre et par la forme qu'il lui donne, il prendra un sens singulier. Le second au contraire renvoie à un ensemble littéraire, et ne permet pas de comprendre l'œuvre où il se déploie hors d'un examen attentif de l'intertextualité ; car par définition, un mythe littéraire ne peut être ramené à un texte unique. Ainsi, même s'il l'inscrit dans un réseau, le

motif ne préexiste pas à l'œuvre et la rattache donc à son individualité ; le mythe, lui, l'inscrit dans un imaginaire collectif par rapport auquel elle se situe.

Du personnage au mythe

La notion de mythe a tardé à se fixer dans la critique littéraire, alors qu'elle était clairement définie dans le discours des historiens et des anthropologues. On a, longtemps, parlé de thèmes, puis repris les mêmes figures à travers la notion de mythes : ainsi en va-t-il à propos de Faust, de Prométhée, appelés d'abord « thèmes » dans la critique comparatiste, avant d'être comptés parmi les « mythes ». Les exemples les plus représentatifs sont sans doute formés par l'étude de Charles Dédéyan sur *Le Thème de Faust dans la littérature européenne* et celle de Raymond Trousson intitulée *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, dont le premier chapitre débute par l'étude de la naissance et de la genèse du « mythe prométhéen ». Publié initialement chez Droz en 1964, l'ouvrage a connu sa troisième édition en 2001 et dans la préface rédigée à cette occasion, l'auteur commente le choix de son titre dans le contexte de la terminologie comparatiste du temps :

> « Il semble bien que le terme *thème* soit désormais abandonné, du moins lorsqu'il s'agit de désigner l'étude du devenir d'un personnage dans l'histoire des littératures. Jugé peu adéquat, il a été supplanté par le terme *mythe* – dont il n'est pas certain qu'il le soit davantage, mais qui a pour lui le poids de l'habitude et la tradition du langage commun[72]. »

Le constat se double d'un regard critique, lequel masque sans doute l'imprécision de la notion de « thème » et l'apport représenté par celle de « mythe » dans le rapport qu'elle engage entre la figure désignée et un environnement spirituel ou un arrière-plan anthropologique. Dans la préface qu'il donne à la *Bibliography of the Myth of Don Juan in Literary History* publiée par José Manuel Losada, Francisco Marquez-Villanueva range clairement Don Juan et Faust dans les mythes, soulignant même le paradoxe à ce que des figures de l'imaginaire moderne appartiennent au monde de la mythologie : « Don Juan partage avec Faust l'unique distinction d'être l'un des deux mythes suprêmes créés dans la littérature moderne[73] ».

Car la notion de mythe comprend bien plus que celle, plus descriptive, de thème. Elle suppose un imaginaire collectif, inscrit la source dans un

temps immémorial, renvoie aussi à un système de pensée. Le mythe suppose donc une approche qui tienne pour partie au moins de l'anthropologie ; par lui, le personnage est inscrit dans un ensemble plus complet, comprenant une histoire associée au personnage, ainsi qu'un système de valeurs qui donne son sens à l'histoire. Avec Don Juan, Faust ou Prométhée vient l'idée d'un défi à Dieu, ou aux dieux ; Œdipe suppose la question de la liberté de l'homme dans un monde conçu comme obéissant aux lois d'une nécessité. Le mythe est ainsi rattaché à un imaginaire qui fait système, et qui inclut aussi un système de valeurs et un rapport à la spiritualité.

C'est le sens de la fameuse définition du mythe proposée par Mircea Eliade, dans *Aspects du mythe* : « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements[74]. » Une telle définition insiste à la fois sur la nature narrative du mythe et sur celle de l'objet de cette narration, faisant du mythe un récit fondateur. La nature narrative du mythe place au cœur du discours mythique l'événement, ainsi que le rappelle Pierre Brunel. Parti « à la recherche du mode de transformation particulier de l'événement par le mythe », il « découvre que ce mode de transformation n'est autre que l'événement[75] ». Son point de départ était une réflexion d'André Jolles sur le « geste verbal » du mythe, qui définit l'événement :

> « Dans cette forme qu'est le mythe, tous les éléments vers lesquels est orientée la disposition au savoir, tous les éléments de l'Univers qui sont à la fois constants et multiples, sont pris par un geste verbal qui les malaxe et les passe à la filière de l'événement unique où ils trouvent le sens et de leur multiplicité et de leur constance[76]. »

L'appréhension du mythe comme récit est aussi une manière de comprendre à la fois la récurrence que forme le mythe et la diversité de ses variations et de ses significations. Or la question de ses significations renvoie le récit qu'il forme à celui des commencements. Une telle dimension fondatrice place le récit mythique dans un point antérieur à la possibilité même d'un discours historique. Cette fondation – celle d'une civilisation, d'un système de valeurs – est ce qui explique la part sacrée du mythe. Sans doute cette double dimension explique-t-elle la remarque formulée par Claude Lévi-Strauss dans *Le Cru et le Cuit* : « Les mythes n'ont pas d'auteur […]. Quand un mythe est raconté, des auditeurs individuels reçoivent un message qui ne vient, à proprement parler, de nulle

part ; c'est la raison pour laquelle on lui assigne une origine surnaturelle[77]. » Car le discours fondateur ne peut lui-même pas avoir d'origine assignable, et cette absence d'origine garantit sa valeur sacrée. Mais Pierre Brunel remarque que, dans le contexte des mythologies occidentales, trois grands mythes au moins, « mythes littéraires nouveaux-nés », voient leur origine inscrite dans des œuvres littéraires identifiables : Tristan et Yseult, Faust, Don Juan[78]. L'association du personnage à une identité mythique soulève donc ici un problème.

De fait, dans son ouvrage significativement intitulé *Les Antigones*, George Steiner évite toute caractérisation. Il est vrai que son approche consiste à faire de la pièce de Sophocle, plutôt que de la trame narrative associée au personnage, le cœur de l'étude. Ainsi, qu'il s'agisse des commentaires ou des œuvres, Sophocle apparaît comme point de référence, que ce soit à propos de l'interprétation de la pièce proposée par Hegel ou à propos des textes de Matthew Arnold, de Hölderlin, etc., systématiquement comparés à la source représentée par Sophocle[79].

Dans leur essai intitulé *Don Juan ou le refus de la dette*, Sarah Kofmann et Jean-Yves Masson en viennent aussi à se débarrasser de toute terminologie, alors même que leur perspective est différente, centrée sur le personnage à travers ses variations dans la littérature, et non sur la postérité de telle œuvre fondatrice. Cela leur permet en effet d'éviter la transformation du personnage, dans son individualité, en catégorie ou en concept. Et, lorsque le propos présente quelque généralité, de donner, par le choix d'un mot, une orientation à leur analyse. Ils évoquent ainsi, dans leur « Préliminaire », « la figure de Don Juan[80] », notion sur laquelle revient Sarah Kofmann lorsqu'elle aborde Don Juan dans un cadre plus large que celui du personnage : « Don Juan, plus qu'un individu, serait cette puissance du désir et de la vie », idée qui lui fait interpréter le fameux « *mille e tre*[81] », par l'imparité du chiffre, comme une image de l'infini du désir. Ramené à ce concept, Don Juan se voit ici distingué du personnage, et Sarah Kofmann souligne cette distinction dans la perspective de Kierkegaard : « Kierkegaard distingue cette figure de Don Juan de celle de Johannès du *Journal du séducteur*[82] ». Dans la perspective de Kierkegaard, la « figure de Don Juan » se dissocie donc des personnages, celui de Mozart, celui de Kierkegaard dans *Le Journal du séducteur*, et celui de Molière.

La même terminologie se retrouve dans d'autres études sur des figures mythiques. Par exemple Jean-Louis Backès, dont l'approche est toujours réfractaire à l'esprit de système, soulève des questions, à l'orée de son essai sur *Le Mythe dans les littératures d'Europe*. Il commente les vers de Heinrich Heine, dans son poème fameux sur la Lorelei : « *Ein Märchen aux alten Zeiten,/ Das kommt mir nicht aus dem Sinn* », qu'il traduit : « C'est un conte du temps jadis/ Qui ne me sort pas de l'esprit. ». La traduction est suivie de questions : « Comment traduire ? "Conte" ? "Légende" ? "Mythe" ? » Car le genre, celui du conte, est associé à la Lorelei, et Jean-Louis Backès caractérise implicitement ce lien par la notion de « figure » : « L'Europe n'a pas renoncé à ces figures lointaines[83]. »

La même terminologie préside enfin à la collection « Figures et Mythes » dirigée par Pierre Brunel aux Éditions du Rocher, à Monaco, suggérant une continuité entre les deux notions. Dans *La Gorgone Méduse*, Sylvain Détoc parle même de « figures mythiques[84] ». Des figures comme celle de Sisyphe (*Sisyphe et son rocher*, par Aeneas Bastian et Pierre Brunel) ou d'Hamlet (*Hamlet, l'ombre et la lumière*, par Frédérique Toudoire-Surlapierre, publié aussi en 2004). Dans ce dernier essai, Hamlet est d'emblée abordé comme un mythe : « Le mythe de Hamlet est ainsi fondé sur la duplication et sur une contrevérité : la feintise et la dissimulation en sont deux schèmes fondamentaux[85] ». Mais immédiatement après, l'auteure se réfère à la préface que Jean Starobinski propose à l'ouvrage d'Ernest Jones, *Hamlet et Œdipe*, et qui l'inscrit dans « l'histoire des grands types littéraires », puis parle d'« un personnage presque contemporain de Hamlet : Don Quichotte[86]. » De manière justement prudente, l'approche est inductive, suivant le précepte de Saussure selon lequel « c'est une mauvaise méthode que de partir des mots pour définir les choses[87] ». Personnage, type, figure ou mythe, la terminologie est conditionnée par l'éclairage qui est porté, et le mot est ici révélateur de la méthode. Plus acerbe sur la polémique lexicale, Raymond Trousson voit même dans ces variations un flou sémantique : « C'est qu'on n'a pas fini de disputer sur le choix de certains termes – mythe, thème, motif, type, légende, mythe littéraire, etc. – dont l'utilisation ne recueille pas toujours l'unanimité et dont le flou sémantique favorise volontiers les confusions[88]. »

Si ces hésitations terminologiques soulignent la nature proprement littéraire de ces personnages, la relation qu'ils entretiennent à la littérature est elle-même ambivalente. Ainsi Jean-Louis Backès parle bien de « mythe littéraire » à propos d'Hélène, mais constate paradoxalement que la littérature a été peu fructueuse à propos de ce personnage, ne faisant d'elle que rarement le protagoniste d'une œuvre, ne l'abordant que parcimonieusement et fragmentairement, constat que reprend Pierre Brunel à propos des études critiques[89]. En sens inverse, si l'ouvrage qu'il consacre à Oreste prend pour point de départ quelques vers de Virgile, son second développement s'interroge sur l'existence du personnage, partagé donc entre mythe et réalité. Le titre lui-même écarte soigneusement tout terme susceptible de renvoyer au champ de l'imaginaire[90]. Et Jean-Louis Backès essaie de caractériser cette zone floue entre mythe et réalité historique :

> « Quand, aujourd'hui, on parle de l'histoire d'Oreste en employant le mot "mythe", on ne fait pas seulement allusion à la grande antiquité du récit ; on songe aussi à la fragilité de la transmission orale, à une possible déformation des données initiales, et, en particulier, à l'introduction de détails pour nous invraisemblables, liés à des interventions inattendues du monde surnaturel. De ce point de vue, nous ne sommes pas dans une position très différente de celle où se trouvaient les Grecs à l'époque classique. Eux aussi avaient appris à se méfier. Leur langue possède un mot pittoresque, *muthôdès*, dont nous n'avons pas l'équivalent exact, mais qu'il n'est pas impossible de transposer en quelque chose comme "mythoïde[91]". »

Cet espace représenté par le « mythoïde » correspond à la possible inscription d'un récit historique dans le champ de la littérature, donc de la fiction ; et la transposition qu'il apporte associe le contenu narratif à un univers culturel et spirituel, inscrivant le récit dans le champ du sacré.

Entre anthropologie et littérature

Dans sa *Brève histoire du mythe*, Karen Armstrong en fait remonter l'existence aux grottes néandertaliennes, soulignant sa valeur anthropologique, et elle souligne le lien entre mythe et rituels[92]. De même Pierre Albouy faisait-il partir sa propre étude de ce constat : « Aussi bien la notion de *mythe* ne relève-t-elle point à l'origine de la littérature, mais de la religion[93]. » Sans doute cela explique-t-il que la critique littéraire se soit emparée assez tardivement d'un objet d'étude d'abord abordé par les anthropologues, voire les historiens. Un tournant a été représenté en 1958, l'année du centenaire d'Emile Durkheim, par la publication, chez Plon, de

l'*Anthropologie structurale* de Claude Lévi-Strauss. L'ouvrage témoignait bien sûr du développement du structuralisme en anthropologie, soulignant « le caractère structurel des phénomènes sociaux[94]. » Avec le même parti-pris structuraliste, en 1972, lorsqu'ils ont fait paraître, chez Maspéro, le premier volume de *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet ont recherché l'intention de sens des auteurs « à travers l'œuvre, dans ses structures, son organisation interne ». L'approche était elle aussi interdisciplinaire, relevant « à la fois de la sociologie de la littérature et de ce qu'on pourrait appeler une anthropologie historique », et les auteurs appréhendent le mythe « comme phénomène indissolublement social, esthétique et psychologique[95] ».

Dans la troisième partie de l'ouvrage de Lévi-Strauss, qui porte sur les relations entre « magie et religion », le chapitre XI analyse « la structure des mythes », et pose d'emblée la nature littéraire du mythe : de même que, selon Lévi-Strauss, les commentaires de Freud sur le complexe d'Œdipe font « partie intégrante du mythe d'Œdipe », il n'existe pas, pour un mythe, « de version "vraie" dont toutes les autres seraient des copies ou des échos déformés. Toutes les versions appartiennent au mythe. » Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet soulignent le déplacement du sens du mythe observé par Freud, dans *Die Traumdeutung* (1900), lorsqu'il analyse *Œdipe-Roi* de Sophocle :

> « Si Œdipe-Roi nous émeut, autant qu'il bouleversait les citoyens d'Athènes, ce n'est pas, comme on le croyait alors, parce qu'il incarne une tragédie de la fatalité, opposant la toute-puissance divine à la pauvre volonté des hommes, c'est que le destin d'Œdipe est en quelque sorte le nôtre, que nous portons en nous la même malédiction que l'oracle a prononcée contre lui. En tuant son père, en épousant sa mère, il accomplit le désir de notre enfance que nous nous efforcions d'oublier. »

La « matière de la tragédie » est donc « le rêve » pour Freud, tandis que, pour la psychologie historique, c'est « la pensée sociale propre à la cité du v^e^ siècle », dans la tension qu'elle connaît entre l'avènement du droit et les valeurs traditionnelles[96]. En tout cas, pour Claude Lévi-Strauss, le discours sur les expressions littéraires du mythe, dans sa diversité, appartient encore au mythe et à la pluralité de ses significations. On ne peut donc étudier un mythe en retenant « des versions privilégiées », il faut au contraire « les envisager toutes[97] ». C'est une façon de dissocier l'étude des mythes du champ de l'histoire pour l'inscrire dans l'étude des représentations ou des discours.

Le mythe d'Œdipe est précisément utilisé par Lévi-Strauss pour souligner les modalités littéraires – même s'il n'emploie pas le mot – de sa formation. Il rappelle qu'il

> « nous est parvenu dans des rédactions fragmentaires et tardives, qui sont toutes des transpositions littéraires, plus inspirées par un souci esthétique ou moral que par la tradition religieuse ou l'usage rituel, si tant est que de telles préoccupations aient jamais existé à son sujet. Mais il ne s'agit pas pour nous d'interpréter le mythe d'Œdipe d'une façon vraisemblable, et moins encore d'en offrir une explication acceptable pour le spécialiste. »

La dimension esthétique, narrative, relève donc de la nature du mythe, si bien que le travail sur la source non seulement paraît vain, mais aussi hétérogène par rapport à cette nature. L'image employée par Lévi-Strauss montre bien la part que peut tenir l'approche littéraire dans l'analyse d'un tel phénomène : « Le mythe va être manipulé comme le serait une partition d'orchestre qu'un amateur pervers aurait transcrite, portée après portée, sous forme d'une série mélodique continue, et qu'on chercherait à restituer dans son arrangement initial[98]. »

Le mythe est donc un discours, mais surtout en tant qu'il résulte d'un ensemble de discours, construit à travers une série de variations. La formule qui rend compte de ce phénomène de formation est, selon lui, *traduttore, traditore*, car les nouveaux récits qui en sont faits fonctionnent selon le même type de reprise et d'écart que la traduction. Ce constat le conduit à une conclusion : dans sa nature littéraire, l'identité du mythe, sa « substance », ne réside « ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans *l'histoire* qui y est racontée[99]. » Car tout ce qui touche à la forme varie d'une version à l'autre, tandis que l'identité du mythe – Lévi-Strauss ramène finalement le concept à son sens étymologique – se trouve dans le contenu narratif.

Structure du mythe

Ainsi, tout comme l'inconscient selon Lacan, le mythe se structure, selon Lévi-Strauss, comme un langage – même si celui-ci « manifeste des propriétés spécifiques » – et son sens résulte non des « éléments isolés qui entrent dans sa composition », mais dans sa structure, c'est-à-dire dans « la manière dont ces éléments se trouvent combinés ». Or, ce langage du mythe « manifeste des propriétés spécifiques ». Lui aussi est formé d'« unités constitutives » ; et, de même que, dans le langage, ces unités peuvent être

« des phonèmes, de morphèmes ou des sémantèmes », Lévi-Strauss appelle celles qui entrent dans la composition du mythe des « mythèmes ». Les mythèmes doivent être identifiés par l'analyse structurale du mythe, à travers quelques principes : « économie d'explication ; unité de solution ; possibilité de restituer l'ensemble à partir d'un fragment, et de prévoir les développements ultérieurs depuis les données actuelles », et ils engagent les uns avec les autres des « paquets de relations », où il faut chercher le sens du mythe[100].

Explorant les liens de la tragédie grecque avec le mythe d'un même point de vue structuraliste, Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet soulignent l'effet de système de la tragédie, dans la construction de son sens. Le sens de la tragédie, selon eux, peut bien passer par la connaissance du contexte, mais ce contexte « ne se situe pas à côté des œuvres, en marge de la tragédie ; il n'est pas tant juxtaposé au texte que sous-jacent à lui. » Il faut donc bien faire un détour par l'histoire du droit pour éclairer certains enjeux de la tragédie qui, « sans ce détour par le droit, seraient restées dissimulées dans l'épaisseur du texte ». Mais cette connaissance n'est qu'un élément de compréhension, non une finalité. Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet replacent au centre de la tragédie la construction du sens de la tragédie qui, comme le sens du mythe, organise les parties et l'ensemble en formant un système. Cette élaboration systématique du sens, ils la suggèrent par trois questions qui représentent trois niveaux de l'élaboration du sens. La première concerne les héros tragiques :

> « Quel est cet être que la tragédie qualifie de *deinós*, monstre incompréhensible et déroutant, à la fois agent et agi, coupable et innocent, lucide et aveugle, maîtrisant toute la nature par son esprit industrieux et incapable de se gouverner lui-même ? »

Le héros tragique prend sens dans son rapport ambivalent à son action et à sa faute, qui illustre une vision du monde :

> « Quels sont les rapports de cet homme avec les actes dont on le voit sur la scène délibérer, prendre l'initiative et porter la responsabilité, mais dont le sens véritable se situe au-delà de lui et lui échappe, de telle sorte que c'est moins l'agent qui explique l'acte, mais plutôt l'acte qui, révélant après coup sa signification authentique, revient sur l'agent, découvre ce qu'il est et a réellement accompli sans le savoir ? »

Cette seconde question, qui place l'acte au premier plan, rapportant le sens de la tragédie à la définition qu'Aristote proposait de la poésie en général, conduit à montrer que la construction de la tragédie utilise le

personnage et son acte comme des éléments de sens destinés à interroger le rapport de l'homme à l'ordre du monde et à illustrer des valeurs :

> « Quelle est la place enfin de cet homme dans un univers social, naturel, divin, ambigu, déchiré par les contradictions, où aucune règle n'apparaît définitivement établie, où un dieu lutte contre un dieu, un droit contre un droit, où la justice, au cours même de l'action, se déplace, tourne et se transforme en son contraire[101] ? »

Le sens de la tragédie réside donc dans le rapport du personnage à son action, où Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet voient la trace d'une « anthropologie tragique ». Ils distinguent entre Homère et la poésie lyrique d'une part, Eschyle d'autre part, qui « place ses héros au seuil de l'action, face à la nécessité d'agir ». Or cette situation présente une impasse, car les héros sont « acculés à un choix difficile mais inéluctable », qui n'est pas tant imposé par la nécessité que prise « au terme d'un débat intérieur, d'une délibération réfléchie, qui enracinent le choix final dans l'âme du personnage » et définissent, dans la tragédie, la position de « l'individu en tant qu'agent libre[102] ». Cette image du seuil qui décrit le rapport du héros à son destin est reprise par Jacques Lacan, sous une forme radicalisée : les personnages de Sophocle sont, selon lui, « portés sur un extrême », « situés d'emblée dans une zone limite, entre la vie et la mort[103] », et le héros éclaire donc la tragédie d'une signification métaphysique.

Cette construction du sens à partir d'éléments qui forment système n'est donc bien sûr pas analogue aux mythèmes de Lévi-Strauss. Une fois identifiées les composantes du mythe, celui-ci envisage les lois de combinaison qui les articulent dans le système. Il entreprend par exemple de comprendre le « si fréquent usage de la duplication, triplication ou quadruplication d'une même séquence », et la réponse qu'il apporte à cette question ramène l'identité mythique à un phénomène de structure : « La répétition a une fonction propre, qui est de rendre manifeste la structure du mythe[104]. »

À propos de la tragédie grecque, Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet montrent comment la répétition affecte la structure elle-même, et rapproche la structure de la tragédie de l'univers du mythe. Celui-ci représente pour le monde de la tragédie « un passé toujours vivant », avec lequel elle entre en dialogue, instaurant, au cœur de chaque œuvre, « une première distance », plus précisément une distance entre le monde archaïque du mythe et le monde contemporain du public. Cette distance se

manifeste dans le dédoublement du protagoniste, représenté d'une part par l'acteur, d'autre part par le chœur. La division se redouble au niveau du langage et la langue de la tragédie oppose la forme distanciée des parties chantées par le chœur de la forme, voisine de la prose, des parties dialoguées. Le même clivage construit les personnages : dans *Les Sept contre Thèbes*, Etéocle présente-t-il, à la fin, un comportement incompatible « avec le portrait brossé auparavant » ou incarne-t-il « avec une parfaite cohérence le type du héros maudit » ?

Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet répondent à cette question en rappelant que l'enjeu de la tragédie ne réside pas dans l'« unité » ou la « discontinuité » du caractère. Revenant encore au sens premier du mythe et aux définitions d'Aristote, ils rappellent que c'est au contraire au caractère de « se plier aux exigences de l'action, c'est-à-dire du *mûthos*, de la fable, dont la tragédie est en propre l'imitation ». Ce basculement du personnage s'explique, au plan de l'intrigue, par le *daímōn* dont il est saisi et qui le fait passer dans l'*húbris* des actes criminels. Le personnage est alors pris dans ce qu'ils appellent « le nuage obscur de l'*átē*, notion qui est reprise par Lacan à propos de l'*Antigone* de Sophocle : « quand on s'en approche, c'est en raison de quelque chose qui est lié dans l'occasion à un commencement et à une chaîne, celle du malheur de la famille des Labdacides[105] ». Mais ce *daímōn* lui-même n'est là que pour donner forme à un passage structurel, dans la tragédie, celui entre deux ordres de psychologie, d'une psychologie politique à une psychologie mythique. Or cette structure renvoie encore à la tension entre « le passé et le présent, l'univers du mythe et celui de la cité », qui organisait la composition de la tragédie et définissait sa vocation au mythe ; elle définit la tragédie comme ce discours de transition, pris entre un monde politique et le monde du mythe[106].

L'idée d'une construction du sens à partir d'éléments qui forment système est commune aux perspectives de Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet et de Claude Lévi-Strauss. La même conception du mythe comme système conduit ce dernier à élaborer le schéma d'une construction progressive du mythe en tant que tel, à travers les variations de ses versions successives. Chez Lévi-Strauss, le mythe est appréhendé dans les strates qui participent à sa formation, et c'est donc cela qui légitime son approche consistant à chercher l'identité du mythe dans sa structure. Or, un mythe se définit aussi par son développement, qui fonctionne selon des lois différentes : « Le mythe se développera comme en spirale, jusqu'à ce que

l'impulsion intellectuelle qui lui a donné naissance soit épuisée. » Le fonctionnement du développement du mythe est ainsi opposée à celle de sa structure : « La *croissance* du mythe est donc discontinue, par opposition avec sa *structure* qui reste continue[107]. »

Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?

La part littéraire du mythe, que l'anthropologie structurale a pu éclairer, ne signifie pas l'identification d'un mythe comme mythe littéraire. Dans la « Préface » au *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel interroge à la fois la part littéraire propre à tout mythe, les relations ambivalentes entre mythe et littérature et le glissement du mythe au mythe littéraire. Son point de départ est la définition de Mircea Eliade où le mythe est appréhendé comme récit d'une « histoire sacrée » rapportant « un événement qui a eu lieu dans le temps primordial ». Pierre Brunel tire d'abord de cette définition trois fonctions du mythe. La première est narrative : « Le mythe raconte. » Il la met en relation avec la définition où Gilbert Durand, dans ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, l'envisage comme « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit. » C'est donc sa nature narrative qui construit le mythe en système de significations. La seconde fonction est alors explicative : « Le mythe explique. » Car il dit une origine, et Pierre Brunel renvoie à André Jolles selon qui, dans *Formes simples*, « le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres surnaturels, une réalité est venue à l'existence […]. C'est donc toujours le récit d'une "création" ». La troisième fonction le renvoie à sa nature de récit sacré : « le mythe révèle ». Pierre Brunel cite cette fois Mircea Eliade, dans *Mythes, Rêves et Mystères* : « Le mythe révèle l'être, il révèle le dieu[108]. »

Ces trois fonctions font apparaître la nature profondément littéraire du récit mythique. Pierre Brunel observe ainsi que « le mythe nous parvient tout enrobé de littérature et qu'il est déjà, qu'on le veuille ou non, littéraire ». Ce constat émane d'une divergence entre ceux qui opposent la littérature au mythe – ainsi en va-t-il de Denis de Rougemont qui, dans *L'Amour et l'Occident*, considère que le premier moment de profanation du mythe est son entrée en littérature ; mais aussi de Claude Lévi-Strauss dans sa célèbre analyse du mythe d'Œdipe ; ou de Marcel Détienne dans celle

qu'il a proposée du mythe d'Adonis – et ceux qui, à l'instar de Georges Dumézil au début de *Mythe et Epopée*, observent que nous ne connaissons les mythes que par la littérature[109]. Northrop Frye envisage trois types de relations entre mythe et littérature : « toute société humaine possède une mythologie qui est héritée, transmise et diversifiée par la littérature[110]. »

Mais l'affinité naturelle entre le mythe comme récit et la littérature est tout autre chose que la distinction entre mythe et mythe littéraire, cette seconde notion en venant à constituer un objet d'étude privilégié pour les études comparatistes. Afin de réfléchir sur les affinités, mais aussi sur les distinctions entre ces deux réalités, Pierre Brunel prend appui sur l'entreprise de Pierre Albouy qui, dans *Mythes et Mythologies dans la littérature française*, en 1969, s'appuyait sur une distinction entre « thème » et « mythe littéraire ». Tout en rendant hommage à cette réflexion théorique, il en réfute le contenu. Car selon Pierre Albouy, le mythe littéraire repose sur la reprise, dans une œuvre littéraire, d'un substrat mythique auquel l'auteur apporterait des modifications et un réseau propre de significations. Sans ce travail de réinterprétation, il n'y aurait qu'un « thème ». Or, Pierre Brunel forme cette objection : « Peut-on imaginer […] une reprise sans variation[111] ? »

Il reprend à Jean Rousset le constat que le mythe littéraire, comme le mythe, se construit autour d'« invariants » ; puis s'appuie, pour distinguer entre mythe et mythe littéraire, sur l'article de Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », publié en 1984 dans la revue *Littérature*. Philippe Sellier y opposait le mythe littéraire au mythe ethno-religieux sur trois critères définitoires : tandis que l'un est « un récit fondateur, anonyme et collectif », l'autre, construit par un ensemble d'œuvres, est rapporté à des auteurs identifiables, ne remplit aucune fonction fondatrice et, loin de répondre à un système de croyance et de se présenter comme parole de vérité, se présente comme une fiction. Les mythes littéraires peuvent résulter de la transposition de « mythes primitifs » dans des œuvres littéraires, mais aussi de la construction de mythes par la littérature, comme ceux de Tristan et Yseult, de Faust ou de Don Juan. De manière certes moins convaincante, ces mythes dont l'origine est littéraire peuvent soit puiser au « génie du lieu », comme Venise, soit prendre la forme de « mythes politico-héroïques », comme Alexandre-le-Grand ou Napoléon. Pierre Brunel se sépare, sur ce dernier point, des réserves de Philippe Sellier, soulignant le travail de « mythisation » de la littérature, concluant à

cette « nouvelle grande catégorie de mythes littéraires : tout ce que la littérature a transformé en mythes[112]. »

Cette préface représentait un socle théorique, les articles formant le *Dictionnaire* traçant un immense champ d'étude pour le comparatiste. Dans plusieurs autres travaux, Pierre Brunel prolongeait l'entreprise théorique pour définir, par la notion de mythe littéraire, à la fois un objet d'étude et une méthode propres à la littérature comparée. Parmi ces travaux, deux ouvrages ont développé cette entreprise sous une forme systématique : *Mythocritique. Théorie et parcours*, déjà évoqué, et *Mythopoétique des genres*, qui a connu peut-être un écho moindre, mais dont l'importance est tout aussi grande pour explorer les relations entre mythe et littérature : Pierre Brunel y fait apparaître la manière dont les trois grands genres – lyrisme, épopée, drame – ainsi que leurs sous-catégories, ont pu s'élaborer à partir de fonds mythologiques[113].

L'introduction du mythe dans la critique littéraire

Si Pierre Brunel est celui qui lui a donné l'assise théorique la plus forte et l'a le plus profondément installée dans le champ de la littérature comparée, l'étude des mythes en littérature connaît deux grands initiateurs : Pierre Albouy et Gilbert Durand. Le premier, dans *Mythes et Mythologies dans la littérature française* (1969), part de l'affinité naturelle du mythe avec la religion, montrée par Georges Dumézil qui pose la naissance simultanée des mythes et des rites. Il reprend à Roger Caillois, dans *Le Mythe et l'Homme* (1938), la définition des mythes comme « des puissances d'investissement de la sensibilité », définition qui autorise le glissement vers la littérature. Dans la lignée de l'idéalisme romantique allemand, et plus particulièrement des réflexions de Creuzer, à la suite de Schelling, sur les mythes, il s'appuie sur la fameuse opposition entre l'allégorie, qui distingue « l'image et la notion », et le symbole, qui « les fond ensemble » et fait coïncider « le signe et la substance » ; les romantiques allemands en déduisaient la supériorité du symbole, qui est « susceptible d'interprétations variées et tend à être *plurivoque* », et Pierre Albouy conclut à l'affinité naturelle du mythe avec le symbole[114]. Le mythe ouvrait ainsi un champ pour la critique littéraire, mais Pierre Albouy le confinait au domaine de la littérature française.

C'est la même année, 1969, que paraissait pour la première fois *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, de Gilbert Durand. Celui-ci est tenu pour l'inventeur de la mythocritique même si, ainsi que le remarque Pierre Brunel, le mot n'apparaît que rarement, et tardivement, dans ses travaux[115]. Son essai entreprend d'aborder le mythe dans le contexte plus vaste de l'imaginaire : « le sens du mythe en particulier ne fait que nous renvoyer à la signification de l'imaginaire en général[116] ». Il se propose de prolonger l'entreprise critique de Bachelard dans *La Psychanalyse du feu* et s'inscrit dans la perspective structuraliste, mais réfute la célèbre hypothèse de Claude Lévi-Strauss « d'assimiler le mythe à un langage et ses composantes phoniques aux phonèmes », analyse qui ne rend pas compte, selon lui, du mythe compris comme « univers lourd d'un sémantisme immédiat[117] ». Car la notion de structure « ne doit pas se confondre avec une simple forme » et, loin que la forme explique le fond, c'est « au contraire le dynamisme qualitatif de la structure qui fait comprendre la forme ». Telle est, selon lui, la différence entre « la structure anthropologique » et « la structure phonologique[118] ». De même, la répétition n'a pas seulement la fonction de « rendre manifeste la structure du mythe », ainsi que l'a affirmé Lévi-Strauss : « Plutôt que de *raconter*, comme le fait l'histoire, le rôle du mythe semble être de *répéter* comme le fait la musique. » Le mythe a ainsi une fonction d'« incantation » et, par son « rythme musical », il présente la « capacité magique de "changer" le monde[119] ».

Ainsi « les vraies structures » sont à chercher « non du côté des syntaxes », « mais du côté du contenu symbolique[120] ». Le mythe se présente en effet « toujours comme un effort pour adapter le diachronisme du discours au synchronisme des emboîtements symboliques ou des oppositions diaïrétiques. » Le mythe repose donc sur une infrastructure,

> « la structure synthétique qui tente d'organiser dans le temps du discours l'intemporalité des symboles. C'est ce qui fait qu'à côté de la linéarité poussée du *Logos* ou de l'*Epos*, le *Mythos* apparaît toujours comme le domaine qui échappe paradoxalement à la rationalité du discours. L'absurdité du mythe, comme celle du rêve, ne provient que de la surdétermination de ses motifs explicatifs[121]. »

L'inscription du mythe dans l'imaginaire est ce qui permet de comprendre que son articulation ne relève pas d'une structure analogue à celle de la syntaxe. Par la comparaison du mythe avec le rêve, qui lui

permet de l'inscrire explicitement dans le champ de l'imaginaire, Gilbert Durand répond à Lévi-Strauss, selon qui le mythe se structure comme un langage, mais aussi à la conception, par Lacan, d'un inconscient structuré comme le langage, qui avait servi de référence à Lévi-Strauss.

Le mythe, « être hybride tenant à la fois du discours et à la fois du symbole », est pensé selon un double agencement, diachronique en tant qu'il relève d'une narration, synchronique par son sens et en tant que production symbolique – même si une troisième dimension intervient dans l'isotopisme qui « permet d'en diagnostiquer la structure[122] ». Il présente donc des « *structures synthétiques*[123] ». Gilbert Durand caractérise en effet la forme d'un récit mythique par l'« alignement diachronique d'événements symboliques dans le temps ». Mais l'aborder comme un aspect de l'imaginaire en général repose sur un présupposé, qui est une définition très générale du mythe : « c'est dans son sens le plus général que nous entendons le terme de "mythe", faisant entrer sous ce vocable tout ce qui est balisé d'un côté par le statisme des symboles, de l'autre par les vérifications archéologiques. » La notion recouvre ainsi « aussi bien le mythe proprement dit, c'est-à-dire le récit légitimant telle ou telle foi religieuse ou magique, la légende et ses intimations explicatives, le conte populaire ou le récit romanesque[124]. »

Une conception aussi large du mythe est proche de celle de Roland Barthes qui, dans *Mythologies* en 1957, proposait cette simple définition : « *le mythe est une parole* ». Fondant lui aussi sa conception du mythe sur un rapport à l'imaginaire, Barthes se montrait plus radical encore que Gilbert Durand : « Tout peut donc être mythe ? Oui, je le crois, car l'univers est infiniment suggestif[125]. »Ainsi, parmi de nombreux exemples, « les Martiens », « le vin et le lait », « le bifteck et les frites », ou encore « la nouvelle Citroën » (texte fameux consacré à la Citroën DS, que Barthes appelle « Déesse », et en laquelle il voit une vision technologique du Nautilus), se trouvent abordés dans ses « mythologies ». Certes, les mythes prennent leur racine dans l'histoire humaine, « elle seule qui règle la vie et la mort du langage mythique », car « c'est l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole ». Mais en tant que « message », la parole que constitue le mythe peut reposer sur d'autres vecteurs qu'oraux et peut être formée « d'écritures ou de représentations : le discours écrit, mais aussi la

photographie, le cinéma, le reportage, le sport, les spectacles, la publicité[126] ».

Mythanalyse, mythocritique et études diachroniques de mythes littéraires

C'est au départ à cette conception si ouverte et si générale du mythe que s'est attachée la définition, par Pierre Brunel, du mythe littéraire. Lorsque celui-ci sous-titrait son premier *Mythocritique* (1992) « théorie et parcours », cette dernière notion semblait se substituer à celle, plus attendue, de « pratique » et en constituer un synonyme dans un balancement bien connu. La notion de parcours ajoute cependant un sens supplémentaire, celui d'une évolution, d'un déplacement ou d'un cheminement qui peut même prendre la forme d'une genèse. De fait, lorsque Pierre Brunel étudie la poétique du lac, il s'agit pour lui de montrer comment un paysage se construit en image pour devenir un mythe[127]. Le parcours se révèle donc certes mise en pratique de la théorie, illustration, application à un exemple concret. Mais il concerne ici aussi la formation ou la constitution progressive d'un mythe littéraire.

Toute la première partie de l'ouvrage est cependant consacrée à l'approche théorique, et a fixé les bases des études de mythe en littérature comparée. L'étude rassemble plusieurs articles et, en rapprochant les points de vue théoriques, entreprend d'élaborer une théorie systématique du mythe littéraire. Son objet est donc complexe, Pierre Brunel soulignant le côté abyssal d'un domaine dont l'étendue offre « quelque chose de vertigineux et même de décourageant pour le comparatiste[128] » : la recherche des sources et des origines peut en effet ouvrir un gouffre sans fond. Schématiquement, on peut dégager quelques grands axes de l'entreprise de Pierre Brunel : un bilan critique sur la question, destiné à circonscrire et à délimiter précisément la notion ; une tentative de définition, associant le mythe à une théorie du texte ; enfin l'esquisse d'une méthode d'analyse pour le comparatiste, mettant en valeur le fonctionnement du mythe.

Le bilan des réflexions conduites sur le mythe dans la perspective de la littérature prend pour point de départ l'essai où André Jolles, en 1930 (*Einfache Formen*), situe le mythe parmi les neuf « formes simples » qu'il distingue, notion qui écarte « tout ce qui est conditionné par le temps ou

individuellement mouvant ». Ce projet de « recherche morphologique en matière de critique littéraire » présente cependant deux limites : il ne rend pas compte « de l'aspect de mobilité » propre au mythe ; et il suppose « qu'une connexion des parties se fasse ». La méthode, qui consiste à identifier une « disposition mentale » (« l'humeur interrogeante », dans le cas du mythe) éclairée par un « geste verbal » (« l'événement »), conduit à éclairer le mythe par le glissement de sa fonction étiologique à une fonction allégorique. Sa structure de question et de réponse peut alors prendre la forme d'une dialectique entre « mythe destructeur » et « mythe constructeur », Apocalypse et Genèse. *Le Mythe de l'éternel retour* de Mircea Eliade est alors évoqué pour montrer comment la structure mythique repose sur cette alternance, que Régis Boyer a aussi mise en évidence à propos du *ragnarök*[129].

Mais n'est-ce pas une façon de dire que le mythe trouve sa véritable signification dans une composition, donc en dehors d'une « forme simple » ? L'interrogation sur la nature du mythe va alors principalement s'appuyer, mais pour les critiquer, sur les apports de Roland Barthes et de Gilbert Durand. En posant que « le mythe est une parole » et en considérant « les représentations collectives comme des systèmes de signes[130] », Roland Barthes diffuse les frontières du mythe, rendant son appréhension délicate. Quant à Gilbert Durand, il glisse, dans son analyse fondatrice de la notion de « mythocritique » consacrée à Xavier de Maistre, de la notion de mythe à celle d'archétype. Car, à partir d'une référence explicite au mythe d'Agar dans *La Jeune Sibérienne*, la dernière œuvre de Xavier de Maistre, Gilbert Durand recherche, dans l'ensemble de son œuvre, et en particulier dans le *Voyage autour de ma chambre*, des références, sous formes d'allusions, à ce mythe. À partir d'un exemple pris dans *Le Lépreux de la cité d'Aoste*, Pierre Brunel montre que la référence renvoie moins au mythe d'Agar qu'au *Livre de Job*, et que domine alors dans l'œuvre de Xavier de Maistre non « pas le mythe d'Agar, mais un providentialisme[131] ». De même qu'il avait montré, à propos de Tristan, que Denis de Rougemont avait glissé du mythe à l'archétype, de même qu'il souligne que Northrop Frye avait montré la « structure archétypale du mythe[132] », il dénonce ici, chez Gilbert Durand, une frontière trop floue entre mythe et archétype. Comme à propos de Barthes, la critique qu'il fait de l'analyse de Gilbert Durand vise à circonscrire la définition du mythe. Cette intention de son bilan critique est

exprimée fermement au début d'une des études : « Il est trop facile de parler de mythe n'importe quand à propos de n'importe quoi[133]. »

La seconde finalité de l'entreprise théorique de Pierre Brunel consistait donc à réfléchir sur une définition, projet d'autant plus complexe que le mythe est, selon lui, « un signifiant des plus flottants », que « rien n'est moins fixé que le mythe » et que son sens est opaque, car « le mythe parle par énigmes[134] ». Mais, en dehors de la distinction avec les thèmes, les motifs, les types, les schèmes et les archétypes, en dehors du rappel de la définition, par Mircea Eliade, du mythe comme récit d'une histoire sacrée située dans un temps originel, on peut retenir de son analyse deux éléments de définition. Un premier niveau de définition, qui découle des remarques de Tomachevski, ramène le mythe à son sens étymologique de récit, mais un récit qui aurait « le pouvoir de produire d'autres récits issus de lui par la reprise de ses éléments constitutifs[135] ». C'est l'inscription dans la littérature qui se joue dans cette nature particulière du récit. Car la littérature n'est elle-même que récriture.

Le lien étroit entre le fonctionnement du récit mythique et celui de la création littéraire conduit au second niveau de définition, consistant à voir le mythe comme un texte, encore une fois au sens étymologique, celui d'une trame, d'un tissu. Cet aspect de la définition semble s'opposer à celle du mythe comme parole chez Barthes. C'est pourtant de ce dernier que se réclame ici Pierre Brunel, en se référant à son article sur la théorie du texte dans l'*Encyclopedia Universalis*. Barthes y décrit la théorie actuelle du texte comme la recherche du « tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait ». De sorte qu'en un texte résonnent plusieurs textes, ce qui conduit Pierre Brunel à « poser en principe que le mythe, langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui ». Et cette analogie « qui peut exister entre la structure du mythe et la structure du texte » forme l'objet de l'étude mythocritique[136].

Le champ d'investigation ainsi posé pour la littérature comparée, il restait à réfléchir sur les modes d'analyse. Gilbert Durand revendique la paternité de la notion de « mythanalyse », dont Pierre Brunel affirme qu'elle revient à Denis de Rougemont, dans *Les Mythes de l'amour* (1961[137]), tout en lui reconnaissant l'invention de la mythocritique. Selon lui, ces deux notions fonctionnent par des oppositions entre l'approche du

mythe et celle de la *psyché* : « À la psychanalyse de Freud répondait la mythanalyse de Denis de Rougemont. […] Mythocritique contre psychocritique, Durand contre Mauron[138] ». Pourtant, la mythanalyse est encore une analyse de la *psyché* : « non la *psyché* individuelle, mais la *psyché* collective[139] », chaque mythe décrivant, selon Denis de Rougemont, « l'irruption dramatique d'une force de l'âme dans une société bien datée[140] ». La mythocritique, pour sa part, se situe par rapport à Mauron qui « fondait lui-même ses analyses sur la présence dans l'œuvre d'un "mythe personnel" à l'auteur ». Elle dépasse l'enquête historique sur les sources et « autorise une enquête plus large sur la présence des mythes dans le texte littéraire, sur les modifications qu'ils y subissent, sur la lumière éclatante ou diffuse qu'ils y émettent[141] ».

En fait, avec la notion de « mythocritique », Pierre Brunel entreprend, pour finir, de décrire une méthode d'analyse, qu'il éclaire par la manière dont le mythe fonctionne dans l'œuvre littéraire. Trois notions lui permettent de caractériser ce fonctionnement : l'*émergence* « part de l'examen d'occurrences mythiques dans le texte » ; la *flexibilité*, « droit à la fantaisie » qui permet de mesurer « le nombre et l'importance des variantes », suggère « la souplesse d'adaptation et en même temps la résistance de l'élément mythique dans le texte littéraire, les modulation surtout dont ce texte lui-même est fait ». Enfin et surtout, le pouvoir d'*irradiation* du mythe permet d'infléchir le sens. Enracinée dans le mot, l'irradiation donne lieu à une « théorie des affleurements mythiques » et présente deux sources : « l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain donné », une « image mythique » figurant dans un texte pouvant « rayonner dans un autre texte où elle n'est pas explicite » ; et par ailleurs « le mythe lui-même et son inévitable rayonnement dans la mémoire et dans l'imagination d'un écrivain qui n'a pas besoin de le rendre explicite[142] ».

La mythocritique, qui consiste à interroger le mythe dans le texte littéraire, se fonde donc sur une approche au départ monographique. Par là, elle doit être distinguée des grandes études diachroniques portant sur des mythes littéraires. Celles-ci, suivant le plus souvent un fil chronologique sur une période vaste, interprètent les variations du mythe à travers un ensemble d'œuvres prises dans divers domaines linguistiques et culturels. C'est cette forme qu'ont prises certaines des recherches dirigées par Pierre Brunel. Il en va ainsi pour l'enquête conduite par Jean-Michel Gliksohn sur

le mythe d'Iphigénie jusqu'à la fin du XVIIIe siècle[143]. Parmi les autres disciples de Pierre Brunel, Véronique Gély a centré sa recherche successivement sur deux grands mythes qui illustrent des questionnements sur le moi : Psyché et Echo[144]. Sylvie Ballestra-Puech a construit un cheminement similaire autour de deux grands mythes associant des figures féminines à la mort, les Parques et Arachné[145]. Significativement, l'étude des variations auxquelles donne lieu l'approche diachronique de ces mythes y fait apparaître une réflexion sur la poésie et sur l'art.

Enfant de l'anthropologie structuraliste, laquelle survit mal aujourd'hui, le mythe a du mal à voir renouvelées les perspectives théoriques auxquelles il a donné lieu. Mais la part de mystère qui l'enveloppe, tout comme l'étendue de son pouvoir d'« irradiation » dans la littérature, en fait un champ d'investigation toujours renouvelé. « Encore trop rares sont […] les études comparatistes en ce domaine malgré des développements récents », écrivait Pierre Brunel en 1992[146]. La situation a bien changé et, aujourd'hui encore, l'étude des mythes continue d'ouvrir son spectre, élargissant le champ de la mythologie grecque par diverses voies, s'en écartant aussi pour aborder d'autres sources. Lorsque, par exemple, Valentina Denzel s'intéresse, dans le *Roland furieux* de l'Arioste, aux guerrières épiques que sont Marphise et Bradamante, elle les met en relation avec leurs sources antiques, Penthésilée et Thomyris, pour réfléchir au « type » de la *virago* dans la littérature[147]. Irène Gayraud, qui aborde la poésie orphique chez plusieurs poètes du début du XXe siècle, apporte un écho à l'étude de Brian Juden sur l'orphisme romantique et fait apparaître une autre période de fécondité poétique de la figure d'Orphée[148]. Surtout, elle fait converger plusieurs approches de l'orphisme : celle, anthropologique, de la religion orphique, celle du mythe d'Orphée dans la poésie, mais elle vise aussi à définir la poésie orphique comme un genre ; comme l'indique le sous-titre, l'approche oscille en effet « entre mythe et poétique ». Enfin, Aurélia Hetzel, avec la reine de Saba, choisit une figure mythique qui est aussi une figure historique et explore d'autres confins du mythe[149]. Il ne s'agit là que de quelques exemples, mais qui témoignent à la fois de la fécondité actuelle des études de mythes en littérature comparée et de la diversification des approches.

Sources des mythes littéraires

Sans doute l'étude des mythes en littérature comparée pourrait-elle donner lieu à d'autres développements encore. Les relations avec les travaux des historiens des religions, mais aussi des folkloristes, devraient ouvrir d'autres voies à ces recherches. Si les comparatistes spécialistes de mythocritique se sont volontiers inscrits dans la lignée de Herder et des romantiques allemands dans leur appréhension du mythe, ils n'ont pas tiré toutes leurs conclusions à l'égard de l'identification des mythes dans leurs relations aux sources populaires de la littérature.

La notion de mythe est en effet souvent associée aux sources gréco-latines. Mais il existe diverses mythologies – la mythologie nordique, la mythologie celtique, pour ne citer que ces exemples. Et si l'étude des mythes littéraires en littérature comparée a longtemps été associée aux littératures européennes ou occidentales, la perspective s'est élargie. Ainsi, l'ouvrage collectif dirigé par Véronique Gély, Jean-Marc Moura, Joëlle Prungnaud et Evanghélia Stead, intitulé *Les Littératures européennes et les mythologies lointaines*, a posé « la question très problématique d'un "exotisme mythologique", et cela sous deux formes : d'une part, en soulignant la manière dont les Européens ont « imposé aux autres cultures […] [leurs] propres mythes, […] hérités des Grecs et des Romains » ; d'autre part, en recherchant dans les littératures européennes la trace « des mythes, des contes, des légendes empruntées à d'autres civilisations[150] ».

Si l'étude comparatiste des mythes littéraires peut sortir d'un environnement culturel pour établir des rapprochements entre des cultures éloignées, elle conduit aussi à interroger les entreprises littéraires destinées à former de toutes pièces des mythes modernes : le projet de Herder et, après lui, des romantiques allemands, de puiser dans le fonds populaire de la littérature pour élaborer des mythes plus proches de l'imaginaire du temps n'en forme qu'un exemple. Y compris dans sa forme orale, la littérature, loin d'être la forme transposée de récits préexistants, devient alors la source et l'origine du mythe. Cette mythologie n'est elle-même pas étrangère aux présupposés de la critique romantique, d'où est née la littérature comparée : elle correspond à un projet esthétique des premiers romantiques, qui le reprenaient eux-mêmes à Herder, fondé sur l'idéal d'une littérature associée à un système de croyances et enracinée dans son contexte culturel et spirituel. C'est ce que montre Philippe Walter en

particulier : « Dans la plupart des civilisations, le mythe est étroitement lié à l'émergence d'une littérature vernaculaire[151]. » Et l'étude des mythes renvoie ainsi aux présupposés de la critique comparatiste telle que l'a développée l'époque romantique : celle qui est sensible au relativisme culturel des formes littéraires.

C'est sans doute dans la même perspective, celle d'une littérature envisagée, selon la méthode romantique, dans ses rapports avec une spiritualité, que Mircea Eliade souligne que le mythe « raconte une histoire sacrée[152] ». Le mythe littéraire puise donc autant dans la religion que dans une histoire primordiale, dont l'origine se perd *in illo tempore*. Ainsi paraît bien contestable la « sorte d'équivalence entre mythe et littérature » qu'observe Raymond Trousson, car il la fonde sur le constat que « la mythologie gréco-latine, notre source principale, nous a été transmise sous une forme particulièrement achevée, c'est-à-dire littéraire[153] ». Et par là, il cède d'une part à un eurocentrisme qui restreint considérablement le champ littéraire mais réduit d'autre part aussi, au sein des littératures européennes, les mythes littéraires à une source exclusive, bien loin de rendre compte de la diversité des sources mythologiques d'une culture européenne où se mêlent héritage gréco-latin et imagerie biblique. Cette diversité des sources mythologiques ne conduit cependant pas à infirmer l'équivalence entre mythe et littérature, mais à la relativiser, légitimant de caractériser toute littérature par ses mythes, abordés dans la diversité de ses sources.

Le lien entre littérature et mythe se trouve également interrogé par la relativité culturelle de la notion de mythe, qui souligne les inflexions prises, selon les contextes culturels, par l'idée même de littérature. Muriel Détrie montre par exemple que, dans le domaine chinois comme dans le domaine japonais ou coréen, la notion de mythe n'existe pas dans le sens où l'entendent les cultures occidentales. L'expression chinoise *shenghua*, issue du japonais *shinwa* et proche du coréen *sinhwa*, désigne des récits oraux (*hua*) portant sur des divinités ou des esprits (*sheng*) et a été introduite au début du XX^{e} siècle, seulement, « pour traduire le concept occidental de mythe. » C'est la raison pour laquelle les écrivains d'Extrême Orient ne cherchent pas avant l'époque moderne « dans les mythes et légendes […] une source d'inspiration littéraire[154] ».

Mais Muriel Détrie souligne par ailleurs la présence de sources mythologiques dans les littératures d'Extrême-Orient, même anciennes. Dès

la chute de la dynastie Han, à partir des IIIe et IVe siècles, s'est développé le goût des lettrés pour des genres faisant intervenir le surnaturel, en particulier la forme des recueils d'anecdotes comme le *Soushenji* (recherche des esprits) de Gan Bao. Plus tard, sous la dynastie des Song, entre 960 et 1279, se répandent les *huaben* (livres de paroles), récits nourris, à une époque d'affaiblissement du bouddhisme, de croyances populaires ou de l'histoire officielle. Cette littérature entre dans la catégorie plus large des *xiaoshuo* (paroles futiles), illustrations littéraires de mythes, qui s'opposaient au dogme de Confucius[155]. La littérature coréenne, pour sa part, présente de manière bien plus ancienne des œuvres épiques assumant la fonction fondatrice du discours propre au mythe, dans des poèmes narratifs pouvant être accompagnés de chants, de danses et de mimes. Quant à la littérature japonaise, elle offre l'exemple de deux recueils rassemblant une mythologie ancienne, le *Kojiki* (chronique des choses anciennes, 712) et le *Nihongi* (chronique du Japon, 720[156]).

Enfin, comment ne pas évoquer, pour l'Inde, le *Mahâbhârata*, qui en imprègne la littérature et irradie évidemment bien au-delà ? Claudine Le Blanc évoque l'exemple de la comédie héroïque *Abhijñânashakuntalâ*, écrite entre la fin du IVe et le début du Ve siècle par Kâlidâsa, dont la trame a été reprise à un récit enchâssé du premier livre de l'épopée. La pièce a été traduite sous plusieurs formes en français, en 1830 (par de Chézy, sous le titre *La Reconnaissance de Sacountala*), en 1884 (par Bergaigne et Lehugeur, sous le titre *Sacountala*), en 1896 (par Hérold, sous le titre *L'Anneau de çakuntalâ*), enfin en 1996 (par Bansat-Boudon, sous le titre *Sakuntala au signe de reconnaissance*[157]). La traduction – comme l'imitation – forme une des manières par lesquelles une mythologie peut sortir de son environnement culturel d'origine et pénétrer une autre littérature : l'exemple des *Mille et une nuits* et des diverses traductions françaises de ce texte depuis Antoine Galland manifeste aussi ce phénomène[158].

Jean Dérive évoque pour sa part le domaine africain et le sens que peut y prendre le concept de mythologie, entendu « en son acception habituelle d'un répertoire de récits métaphysiques se répondant les uns aux autres pour former un ensemble ayant sa cohérence et présentant un certain nombre de traits spécifiques[159] ». L'énumération des relations entre mythes, domaines littéraires et environnements culturels ne pourra jamais entrevoir même la

possibilité d'une exhaustivité. Ces exemples bien trop schématiquement évoqués ici font tout de même entrevoir la plasticité de la notion de mythe et de sa relation avec la littérature, mais aussi la permanence d'un discours de nature mythique dans l'ensemble des littératures, discours nourri parfois de sources hétérogènes. L'Europe littéraire manifeste de manière évidente cette hétérogénéité du substrat mythologique, car si la notion de mythe s'associe immédiatement, dans l'opinion, aux sources gréco-latines, d'autres sources, celles issues des mythologies celtique ou nordique par exemple, imprègnent aussi les littératures, et les caractérisent. Un cas a suscité un renouveau des études comparatistes : celui des mythes bibliques.

Le cas des mythes bibliques

La voie d'ouvrir les études de mythes littéraires à l'imaginaire biblique était sans doute déjà empruntée par Northrop Frye qui, en 1982, faisait paraître *Le Grand Code*, sous-titré *La Bible et la littérature*, où il envisageait la Bible comme texte littéraire. Dans la préface qu'il consacre à la traduction française de l'ouvrage, Tzvetan Todorov entreprend de situer l'approche critique de Frye, telle que celui-ci l'avait formulée dans *Anatomie de la critique*. Il rappelle son exigence scientifique – qui a pour corollaire le refus du jugement de valeur – et son opposition au *New Criticism* américain (Frye est Canadien) : tandis que le *New Criticism* aborde la littérature « œuvre après œuvre », Frye « recherche des régularités structurales ». Sur ce point, il se rapproche des sciences humaines – de l'anthropologie ou de la psychologie, par exemple. Mais il s'en écarte en combinant à cette méthode systématique une approche interne de son objet, rejoignant par là la poétique dont le renouveau, à partir du milieu des années 1960, se développe précisément à ce titre. Pourtant, Todorov distingue l'approche de Frye de celle des structuralistes. Ceux-ci s'intéressent aux formes tandis que lui analyse les substances : « Quand on a étudié le récit, ici, c'était pour connaître la manière dont une intrigue se forme ou se présente à son lecteur ; Frye, lui, enregistre et classe les intrigues favorites de deux mille ans d'histoire européenne. » S'il refuse le jugement de valeur, il distingue entre « deux aspects de la littérature », correspondant à « deux phases de la lecture » : l'une, immédiate ou naïve – ou esthétique –, recherche la beauté ; la seconde, médiée, sentimentale – ou morale –, vise à la vérité. Une telle position critique correspond à une conception de la littérature comme

« structure verbale autonome », l'autonomie du discours de la littérature étant ce qui l'oppose au « langage utilitaire ». Cette autonomie sépare le champ littéraire du monde référentiel, mais non l'œuvre du reste de la littérature, puisque toute œuvre se nourrit d'une tradition littéraire[160].

Dans *Le Grand Code*, c'est à la Bible que Northrop Frye entreprend de transposer cette approche critique et cette conception de la littérature. Au début de son « Introduction », il évoque le déplacement de son projet. Progressivement s'est éloigné le projet initial d'embrasser « l'imagerie et la narration bibliques » pour éclairer le « cadre de l'imaginaire » – qu'il appelle « un univers mythologique » – dans lequel, à travers elles, la littérature avait pu se déployer. À la place s'est dessiné celui « d'étudier la Bible du point de vue d'un critique littéraire », avec, pour points de départ, les enseignements et les travaux qu'il avait pu consacrer à Milton et à Blake, « deux auteurs exceptionnellement bibliques[161] ». Le constat s'est dégagé de la nécessité d'une connaissance précise du texte de la Bible pour la compréhension de la littérature. Mais la démarche d'étudier la Bible comme œuvre littéraire avait donné lieu, dans de nombreux enseignements consacrés à ce sujet, à une dérive anthologique, associant des passages comme le Livre de Job ou les paraboles de Jésus à d'autres expériences littéraires. Or, selon Frye, l'opération critique exige d'appréhender la Bible en totalité, et comme une unité, et cela même si elle se construit, ainsi que le souligne l'étymologie, comme un ensemble de petits livres[162].

Ainsi se sont tissés ensemble les deux objectifs que Frye a poursuivis : il fonde la légitimité d'aborder la Bible d'un point de vue littéraire sur le constat qu'« aucun livre n'aurait pu avoir une influence littéraire aussi spécifique sans posséder par lui-même des qualités littéraires ». Et le but de son ouvrage a été « d'introduire le lecteur moyen à une connaissance de la Bible et à certaines manières d'appliquer cette connaissance au reste de ses lectures[163] », Northrop Frye soulignant à la fois l'absence de son érudition biblique et l'origine de son projet, liée à son activité d'enseignant.

Un exemple de ponts établis entre Bible et corpus littéraire est significatif : Frye analyse le Livre des Juges, dans lequel il repère une structure narrative « en forme de U ». Car l'apostasie est « suivie d'une descente dans le désastre et l'asservissement », elle-même « suivie d'un repentir, puis d'une remontée, par l'intermédiaire de la délivrance ». Or, selon lui, la Bible « tout entière, considérée comme une "divine comédie", est contenue à l'intérieur d'une histoire en forme de U de ce genre, une

histoire dans laquelle l'homme […] perd l'arbre et l'eau de la vie au commencement de la Genèse et les récupère à la fin de l'Apocalypse. » Et « ce schéma en U […] reparaît dans la littérature comme forme classique de la comédie : une série d'infortunes et de malentendus conduit l'action à un point dangereusement bas, après quoi un certain tournant favorable de l'intrigue lance la conclusion vers un heureux dénouement[164]. »

Northrop Frye poursuit son entreprise dans un second volet qu'il fait paraître en 1990 sous le titre *La Parole souveraine* (*Words with Power*), et que le sous-titre présente explicitement comme une suite du précédent ouvrage (« *being a second study of "The Bible and Literature"* », traduit simplement *La Bible et la littérature II*). Mais l'ouvrage pose aussi son indépendance, adoptant un point de vue plus nettement théorique afin de « réexaminer la Bible à un niveau qui rende plus compréhensibles ses liens avec la tradition littéraire ». Le propos repose sur le postulat de « l'identité entre mythologie et littérature » et l'analyse envisage « la manière dont les structures du mythe, en même temps que celle des contes populaires, des légendes et des genres apparentés, continuent à donner forme aux structures de la littérature[165]. » L'idée de mythe biblique apparaît sans doute plus nettement dans cette perspective. C'est surtout dans la seconde partie de l'ouvrage qu'elle se dessine vraiment, lorsque Frye, à partir des exemples de Dante, Milton, Blake, Nerval, Mallarmé, Yeats, Eliot, Pound ou Joyce, explore dans des textes littéraires un imaginaire biblique.

Mais sans doute l'idée de mythe biblique a-t-elle été vraiment introduite dans le champ des études comparatistes par l'apport de Danièle Chauvin. Elle aussi a assis sa perspective théorique sur la lecture d'un grand poète biblique, Blake, auquel elle a consacré sa thèse de doctorat[166], dont est issu son ouvrage *L'Œuvre de William Blake. Apocalypse et transfiguration*. L'épigraphe de son introduction fait d'emblée figurer une citation d'un poème de Blake, inscrit dans une gravure consacrée à *Laocoon*, et qui est une explication du titre choisi par Northrop Frye : « L'Ancien et le Nouveau Testaments sont le Grand Code de l'Art[167] », citation qui fonde la démarche critique de Frye comme de Danièle Chauvin. Celle-ci fonde même sur le commentaire de la reprise, à travers cette citation, de Blake par Frye, son article théorique sur « Bible et Mythocritique[168] », dans lequel elle souligne que « la Bible a nourri l'imaginaire occidental, collectif ou individuel, autant et peut-être même davantage que ne l'ont fait les récits fondateurs,

mythes et légendes antiques[169] ». Son étude sur l'œuvre de Blake fait apparaître de nouveaux aspects d'une continuité entre récit biblique et œuvre littéraire, lorsqu'elle conclut : « Blake poursuit l'œuvre de Jean, du Christ et des anciens prophètes : il s'inscrit dans une lignée[170]. » La matière biblique se voit toutefois réappropriée et Blake « pourra inventer sa propre apocalypse ».

La démarche, fondée au départ sur l'imprégnation biblique d'un imaginaire poétique, en vient à s'articuler autour d'études mythocritiques, reposant sur le présupposé d'une nature mythologique de certains récits bibliques. Dans une étude consacrée à *Cité de verre* (1985), devenu le premier volet de la *Trilogie new yorkaise* (1987) de Paul Auster, Sylvie Parizet envisage la « parole mythique » à partir de la référence à Babel, référence omniprésente, et qui prend « de multiples formes – récit biblique, exégèse, légende, mythe des origines, motif poétique ou même programme politique ». En même temps, elle envisage l'œuvre de Paul Auster comme « une réflexion sur le rapport que les hommes entretiennent avec les mythes ». Tout en s'inscrivant dans la lignée des romans de la ville, il manifeste l'aspiration à la langue d'avant-Babel, celle qui est représentée par l'enfant de neuf ans emmuré et privé de tout contact[171], et il soulève par là la question de la parole première. Le substrat biblique du texte s'érige alors en fondation de toute parole mythique, en mythe des mythes. Ainsi la questions des mythes bibliques a pu construire un vaste champ de recherche, que Sylvie Parizet entreprend de définir par un ouvrage collectif, un *Dictionnaire des mythes bibliques*, en cours d'achèvement.

Ces voies de recherche font apparaître la nature des relations entre Bible et littérature que l'étude des mythes bibliques en littérature comparée s'efforce de creuser ; elle se fonde sur la manière dont un récit biblique, constitué en mythe, devient matière littéraire, *topos* voué à toutes sortes de variations. La clé de ces variations est bien sûr l'imagination : « Son imagination investit, transpose et recrée la vision, mais il lui demeure fidèle comme à un langage commun[172] […] », affirme Danièle Chauvin à propos de Blake. Tout comme la réflexion sur la place de la Bible dans l'imaginaire poétique, l'imagination, vertu poétique par excellence, célébrée entre toutes par Blake, fait de celui-ci à la fois l'objet de l'étude et, en quelque sorte, celui qui en fonde les principes critiques ou les présupposés théoriques.

Sans doute cette réflexion sur l'imagination explique-t-elle que Danièle Chauvin ait inscrit la première partie de ses recherches dans la lignée des

réflexions sur l'« imaginaire » initiées par Gilbert Durand au Centre de Recherche sur l'Imaginaire de l'université de Grenoble. L'affinité du récit biblique avec le récit littéraire, elle la fonde sur la relation équivoque du mythe avec la mémoire. Car poser que « le mythe est la mémoire de l'humanité » consiste pour une part à « le considérer comme une trace, quasiment archéologique, d'un état inachevé de l'humanité », mais aussi à « le considérer comme une parole vivante[173] ». Cette ambivalence explique que le mythe, biblique ou non, soit à la fois discours fondateur et matière poétique toujours en mouvement.

Représentations de l'environnement et des pratiques sociales

Si le mythe est un discours sur l'origine, et si une littérature imprégnée de mythologie réfléchit à la fondation d'une culture et des valeurs qui la constituent, la littérature explore d'autres détours pour exprimer des valeurs et manifester son rapport au monde. Tandis que l'étude des mythes ou la mythocritique abordent l'œuvre comme tournée vers des héritages et se situant par rapport à eux, d'autres approches critiques soulignent le lien qu'elle établit avec le monde environnant, le monde directement présent.

Dans les modalités comparatistes qu'elle a pu prendre, la sociopoétique a semblé témoigner d'une résurgence de l'approche thématologique ; tandis que la géocritique ou l'écocritique, qui abordent deux formes différentes de représentations de l'environnement et font respectivement de l'espace et de la nature la matière même du texte littéraire, semblent des explorations de formes particulières de motifs littéraires.

La sociopoétique, entre littérature et sociologie

La sociopoétique, qui n'apparaît au départ pas liée à la littérature comparée, ne figure habituellement pas dans les ouvrages présentant les voies de la discipline. Elisabeth Rallo la mentionne dans ses *Méthodes de critique littéraire*, en quelques pages denses dont il peut être utile de reprendre ici les grandes lignes, mais elle n'évoque pas les orientations comparatistes auxquelles l'étiquette a pu donner lieu[174].

Définie au départ par Alain Viala comme une discipline nouvelle, la sociopoétique paraissait une perspective féconde pour la critique. Elle offrait un pendant à la sociocritique, qui examinait les déterminismes sociaux agissant dans l'œuvre littéraire. Elle se distinguait de la sociologie de la littérature traditionnelle qui, selon Robert Escarpit[175], abordait toute la chaîne de la production du livre, de l'auteur au lecteur, en passant par toutes les médiations – le livre et sa diffusion, le genre, la critique, etc. Car la sociopoétique définie par Alain Viala, si elle envisage « la littérature dans ses rapports avec la société[176] » fonctionne à rebours de cette sociologie

« externe[177] », cherchant dans le texte littéraire même la représentation de la rencontre entre auteur et lecteur d'où émerge le sens. Là est le cœur de la sociopoétique, les « anticipations croisées » entre auteur et lecteur, l'écriture étant déterminée en partie par les effets sur le lecteur auxquels s'attend l'auteur, la lecture étant en partie conditionnée par des attentes du lecteur[178].

La sociopoétique se fonde donc sur une « poétique de la lecture », qui repose sur une approche sociologique, envisageant les différentes instances de production et de réception de l'œuvre, mais en tant qu'elles y sont représentées, c'est-à-dire de manière interne. Elle réexamine d'abord la fonction de représentation de la littérature. Ainsi par exemple, Jean-Claude Passeron montre que le « projet d'une littérature *mimétique*, celui de produire le "réel écrit" selon l'expression de Flaubert » est une convention romanesque, et que la littérature produit moins un reflet qu'une image, une construction esthétique. Il observe à cette lumière l'« effet de réel » dont parlait Barthes, en 1968, dans son fameux article de la revue *Communications*. Mais ce monde réel dont prétend parler, par exemple, le roman classique, n'est réel « qu'*à une absence près*, celle du texte, bien réel, qui en parle » : « il n'y a qu'une chose qui lui est interdite en ce monde, c'est de se rencontrer lui-même comme un objet du monde[179] ». L'objectif de la sociopoétique est bien de retrouver, dans le livre, la présence du livre comme objet du monde.

La représentation ainsi redéfinie, la sociopoétique analyse les modalités par lesquelles elle projette ces données sociologiques de la littérature – la production et la réception de l'œuvre – dans le texte lui-même. Elle envisage donc l'univers sociologique de l'œuvre comme l'objet de sa représentation. C'est une manière de donner corps aux hypothèses de Jean Molino, de Paul Ricœur ou d'Umberto Eco. Le premier souligne, selon la formule d'Elisabeth Rallo, « l'inscription du texte dans le "social" », et pose que l'analyse du texte conduit à « penser à la fois le texte, sa production et sa réception[180] ». Ainsi se dégage une construction autour des « deux pôles de la production et de la réception du texte, deux voies d'enquête descriptive sans valeur prescriptive ». Or ces deux pôles qui en déterminent l'existence sont intégrés dans le texte : « Les stratégies de production et de réception – ou, mieux, de reproduction – font partie du processus symbolique au même titre que le texte. » Et cette structure est à rapporter à la nature de la représentation littéraire, qui n'est pas reflet du

monde mais monde lui-même : « l'homme ne reflète pas le monde, il le construit par le moyen du symbole[181] ».

Paul Ricœur, pour sa part, analyse les différents rapports entre énonciateur et destinataire à l'œuvre dans le texte littéraire. Il développe d'abord « l'image d'un combat du lecteur avec le narrateur non digne de confiance », aboutit à l'idée d'un « lecteur *manipulé* », dans des structures où le lecteur est « à la fois la proie et la victime de la stratégie fomentée par l'auteur impliqué ». Il en vient à définir les notions d'« auteur impliqué » et de « lecteur impliqué » : « En tant que construits dans le texte, ils sont l'un et l'autre les corrélats fictionalisés d'êtres réels : l'auteur impliqué s'identifie au style singulier de l'œuvre, le lecteur impliqué au destinataire auquel s'adresse le destinateur de l'œuvre[182]. »

Umberto Eco, enfin, dans *Limites de l'interprétation*, affirme que le texte produit lui-même « son propre lecteur modèle », figure qu'il distingue du « lecteur empirique » de l'œuvre, dont l'initiative « consiste à émettre une conjecture sur l'*intentio operis*[183] ». La notion de lecteur modèle, qui s'inscrit dans la perspective de la réception, se rapproche de celle de « premier public » définie par Jauss : non seulement cette réception détermine la genèse de l'œuvre, comme le montre Jauss, mais elle imprègne le texte lui-même, aspect sur lequel insiste ici Umberto Eco. Par une analyse interne au texte littéraire, l'approche sociopoétique s'efforcera donc de dégager les représentations de l'auteur et du lecteur, mais aussi, plus généralement, la présence du fait littéraire comme phénomène sociologiqute.

Voies comparatistes de la sociopoétique

Pour stimulante qu'elle soit, une telle démarche ne semble pas relever de la littérature comparée. Mais celle-ci s'est à son tour emparée de la notion, en lui donnant un sens très différent. Transposée dans un corpus littéraire international, la sociopoétique peut alors être comprise comme l'étude de la représentation des pratiques sociales à l'œuvre dans la littérature. Dans la préface à son ouvrage collectif *Sociopoétique de la danse*, Alain Montandon projette d'aborder la danse « comme une pratique privilégiée d'interaction sociale », et distingue deux voies pour cette entreprise : celle, historique ou sociologique, qui consiste à envisager la danse « dans l'histoire de ses pratiques dans son rapport à la socialité » [*sic*] ; et celle,

propre à l'approche qu'il appelle sociopoétique, consistant à aborder « l'écriture de cette interaction sociale qu'est la danse ». Cette distinction le conduit à une définition de la sociopoétique comme « l'étude de l'inscription dans l'écriture des représentations et de l'imaginaire des interactions sociales[184] ». De telles représentations littéraires, selon lui, « articulent, structurent et donnent sens au texte ». La perspective est pleinement interdisciplinaire, faisant intervenir « anthropologues, sociologues, historiens, philosophes, etc. […] pour mieux dessiner ces configurations ». Mais elle se distingue de la sociocritique, « toujours plus ou moins victime d'une conception du reflet et qui cherche dans le texte une image de faits de société ». La sociopoétique se caractérise en effet proprement comme une poétique, « au sens étymologique du terme, qui prend en compte les représentations sociales comme éléments dynamiques de la création littéraire[185] ».

Les recherches inscrites sous cette étiquette ont été nombreuses, mais éphémères, car la sociopoétique comparatiste est pratiquement demeurée circonscrite au centre de recherche qui l'a portée, le CRLMC (Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines) de l'université Blaise-Pascal de Clermont-Ferrand, centre particulièrement productif (qui a donné lieu au Centre de Recherhes sur les Littératures et la Sociopoétique), et aux travaux d'Alain Montandon. En outre, si elle a donné lieu à de nombreux travaux collectifs et à certains travaux individuels, ceux-ci paraissent éloignés de l'idéal d'Alain Viala, sans qu'une théorisation en ait été entreprise, malgré les éléments de définition proposés. Ainsi, de l'« honnête homme et le dandy » à « vieillir en exil », en passant par « savoir-vivre en Europe », les « désirs d'hospitalité », la « sociopoétique de la promenade » ou « de la danse », ou encore « le baiser[186] », la production comparatiste dans ce domaine semble moins se rapprocher d'une méthode ou d'un champ de recherche que d'un parcours.

La géocritique : de l'historicité de la littérature à la spatialité de l'écriture

Dans sa *Sociopoétique de la promenade*, Alain Montandon donne une illustration de son approche sociopoétique, abordant la promenade dans ses représentations littéraires, non « comme trajet lyrique d'un sujet dans un

paysage », mais « comme mode d'interaction sociale, comme type de rencontre avec l'autre[187] ». Il distingue plus loin entre le promeneur, « qui différencie nettement entre le lieu habité et le lieu traversé », et le flâneur, qui « hésite », qui « n'est ni dedans ni dehors », donnant à la flânerie « la forme inconsciente de la quête d'un lieu d'existence[188] ». Ces deux figures permettent d'ouvrir la question sociopoétique vers une autre représentation donnant structure et sens à l'œuvre littéraire, celle de l'espace. Car la promenade est « une manière particulière qu'a l'homme de s'approprier l'espace en s'y déplaçant », appropriation bien illustrée par la métonymie du pied, le pied léger de Sylvie, chez Nerval, l'empreinte du pied de Robinson, chez Defoe, symbole de la faiblesse pour Achille ou de « l'élan dynamique » pour Hermès. Alain Montandon évoque encore l'étymologie de *spazieren* (se promener), en allemand, qui, comme *spaziare* en italien, est issu du latin *spatium* et identifie la promenade à l'espace[189].

Mais c'est Bertrand Westphal qui, sous l'appellation de géocritique, a pu systématiser l'étude de la représentation littéraire de l'espace, considérant d'une part l'image des lieux mais aussi le parcours des espaces comme porteurs de sens, et d'autre part également le texte, dans son déploiement sur la page, comme espace lui-même, comme configuration cartographique. Il a pu apporter à la géocritique un socle théorique en particulier dans deux ouvrages : *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (2007) et *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte* (2011). Christine Baron souligne que la pénétration d'une perspective géographique dans la création ou l'analyse d'un texte littéraire a débuté dans les années 1990, avec « l'apparition de travaux qui rapprochent les deux disciplines » et « l'émergence de la géopoétique ». Les développements les plus récents de la géographie, « savoir pluridisciplinaire, qui inclut désormais dans ses zones d'observation des représentations culturelles et une conception de l'espace comme construction sociale » s'y prêtaient déjà[190]. La notion d'« espace vécu » par exemple, qui relève de la tradition de l'école française de géographie[191], a pu servir de point d'articulation entre l'analyse d'un espace réel et d'un espace fictionnel. Les liens entre littérature et géographie peuvent prendre diverses formes, dont Christine Baron propose quelques exemples : la présence de « la géographie dans la littérature », illustrée par *Désert* de Le Clézio ou *La Forme d'une ville* de Julien Gracq – lui-même professeur de géographie ; la place et le sens des lieux chez des écrivains

régionalistes, comme Guillevic ou Giono ; la « représentation – ou la stylisation – d'un lieu par le texte », illustrée par le roman de l'errance, de Jack Kerouac à Paul Auster, qui « fait de l'écriture une constante exploration des espaces ». À ce propos, elle remarque que la critique « friande de classifications s'est même fait un honneur d'opposer le caractère historicisé du roman européen nourri de l'épaisseur temporelle du vieux continent et la spatialité du roman américain[192] ». Christine Baron montre le caractère schématique de ces oppositions, mais attire surtout l'attention sur le rapport que la configuration spatiale peut entretenir, dans l'œuvre littéraire, avec une temporalité.

La spatialité du texte induit donc une réflexion sur la nature de la littérature dans son double rapport à l'espace. La géocritique déplace ainsi l'attention d'une histoire présente dans le texte vers une géographie qui y est à l'œuvre, mais aussi d'une histoire vers une géographie littéraire, déplacement où l'on peut voir peut-être aussi un développement de la littérature comparée. Elle résulte sans doute en partie de la prise de conscience que tout regard critique sur la littérature est dans une large mesure déterminé par le paramètre du temps, et qu'il ne s'agit là que d'un parti-pris méthodologique inscrivant notre lecture des œuvres dans une limite que la prise en compte du temps permet de dépasser. Car le temps, selon Bertrand Westphal, ne peut être observé à la lumière de la « métaphore fluviale qui en consacrerait le déroulement progressif et horizontal », il ne peut se limiter à n'être tenu que pour « le contenant unidimensionnel qu'aurait déterminé une géométrie euclidienne adaptée au goût du positivisme ». Le XX^{e} siècle a mis à mal l'ordre euclidien, introduisant un relativisme qui associe l'espace au temps, l'espace s'étant par ailleurs toujours offert à une lecture symbolique[193].

Ce déplacement de la littérature à l'espace était déjà opéré par Gérard Genette, en 1969, dans l'essai « La littérature et l'espace » de *Figures II*. Avant lui déjà, en 1955, Maurice Blanchot définissait un « espace littéraire » et, à propos de Mallarmé, envisageait la poésie « comme un puissant univers de mots dont les rapports, la composition, les pouvoirs s'affirment, par le son, la figure, la mobilité rythmique, en un espace unifié et souverainement autonome[194] ». L'article de Gérard Genette s'ouvrait pourtant par le constat du paradoxe à « parler d'espace à propos de la littérature », et par l'idée que « le mode d'existence d'une œuvre littéraire est essentiellement temporel ». L'argument, issu sans doute du *Laocoon* de

Lessing (1766), était que l'acte de lecture, tout comme l'audition de la musique, s'inscrivait dans une durée. Pourtant, Gérard Genette constate que le rapport que la littérature engage avec l'espace est tout aussi fondamental, et prend des formes complexes, s'enracinant dans le fait que la littérature « parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, […] nous transporte en imagination dans des contrées inconnues qu'elle nous donne un instant l'illusion de parcourir et d'habiter ». Mais cette « fascination du lieu » ne renvoie pas à l'essence de la littérature, à son « langage ». Après l'avoir rapprochée, dans son rapport au temps, à la musique, Gérard Genette compare la littérature à la peinture ou à l'architecture : le rapport que ces arts entretiennent avec l'espace n'est pas lié à la représentation, mais aux modalités de leur déploiement. Cette seconde forme de rapport à l'espace serait « une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, […] une spatialité représentative et non représentée[195] ».

Elle tient tout d'abord à la structure du langage qui, ainsi que l'a montré Saussure, se construit selon des rapports verticaux et horizontaux, spatialité dont Maurice Blanchot, comme le souligne Gérard Genette, avait rappelé qu'elle ne relevait ni de « l'espace géométrique ordinaire », ni de « l'espace de la vie pratique ». Car la nature spatiale de la littérature revêt différentes autres formes, qui concernent l'écriture comme disposition graphique sur la page ; la lecture comme un processus non essentiellement linéaire, mais fondé aussi sur des retours, infléchissant sa pure inscription temporelle ; enfin « la littérature prise dans son ensemble », considérée « comme une sorte d'immense production intemporelle et anonyme », et qui est matérialisée par la bibliothèque. Gérard Genette fait allusion au *Coup de dés* de Mallarmé et à « l'existence du Livre comme une sorte d'objet total », à l'œuvre de Proust, que ce dernier considérait comme une cathédrale, et dont le lecteur explore la spatialité par la relecture qui rompt la continuité temporelle, enfin au « labyrinthe inépuisable de la bibliothèque mythique » de Borgès, « où tous les livres sont un seul livre, où chaque livre est tous les livres[196] ». La littérature est faite de ces bibliothèques, à l'instar de celle de des Esseintes dans l'*À Rebours* d'Huysmans (1884) : la spatialité de cette bibliothèque – qui recoupe la matérialité du livre, celui de Mallarmé que consulte des Esseintes – se superpose à une méditation du protagoniste sur l'histoire littéraire.

De fait, lorsque George Perec, en 1974, fait paraître *Espèces d'espaces*, il semble construire son livre selon une extension progressive d'un espace objectif, partant du lit pour aller vers la chambre, l'appartement, l'immeuble, la rue, le quartier, la ville, la campagne, puis le pays, l'Europe, le monde, et enfin l'espace. Mais ce mouvement recoupe aussi le passage d'un espace personnel à un espace culturel, puis un espace naturel, politique, et enfin physique, mouvement allant toujours dans le sens d'un universel. Surtout, la conception de l'espace demeure fondamentalement celle d'un espace humain, et révèle l'espace moins comme une réalité objective que comme une construction imaginaire. Au sein de cet espace, le livre s'élabore comme un parcours, c'est-à-dire un déplacement, et son point de départ n'est en fait pas le lit, mais, significativement, la page. Il s'agit du titre de son premier chapitre, qui débute par une épigraphe d'Henri Michaux : « J'écris pour me parcourir », dont la double fonction est d'identifier l'acte d'écriture à un parcours intérieur (« J'écris : j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours ») et, peut-être plus fondamentalement, de souligner la nature spatiale du geste physique d'écrire : « J'écris : je trace des mots sur une page. » Georges Perec insiste sur l'horizontalité et la verticalité des lettres disposées sur l'espace de la page, sur les blancs, les espaces compris comme éléments de discontinuité, les dimensions de la feuille de papier, les changements de feuilles qui inscrivent l'écriture dans une spatialité. D'un point de vue phénoménologique, il s'agit même là, selon lui, du point de départ d'un rapport humain à l'espace : « L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche[197]. »

Le double rapport de la littérature à l'espace – l'espace comme objet de sa représentation, mais aussi comme modalité de son déploiement – correspond au double rapport, plus évident, qu'elle entretient avec le temps : le temps représenté, celui de l'intrigue, et le temps qui construit ou identifie le texte, qu'il s'agisse de celui de l'écriture et de la lecture, ou de la place de l'œuvre dans l'histoire littéraire.

Espaces humains et cartographies littéraires

C'est cette même année 1974 qu'Henri Lefebvre fait paraître son essai *La Production de l'espace*, où, écartant les descriptions des espaces ou les typologies d'espaces, il entreprend de montrer comment l'espace est le

résultat d'une production avant tout sociale, fondant l'unité profonde de l'espace physique, de l'espace mental et de l'espace social. Il s'écarte d'emblée de l'idée d'une réalité objective de l'espace, et note que, quelques années plus tôt encore, le terme « n'évoquait rien d'autre qu'un concept géométrique » et ne pouvait en aucun cas accoucher d'une notion comme celle d'espace social. Au seuil de la troisième édition, en 1986, il dénonce quelques dérives de ces réflexions récentes sur l'espace, remarquant que, au moment de la première parution de l'ouvrage, la notion était à la mode, mais que cette mode masquait la confusion de conceptions parfois incompatibles. Ainsi se mêlaient, selon lui, l'« espace pictural, sculptural, voire musical », celui de la géométrie euclidienne, la catégorie kantienne, celui du sociologue ou de l'historien[198]. La conclusion demeurait que l'espace était avant tout une construction de l'esprit, comme telle assimilable, appropriable par la littérature.

C'est aussi pour cette raison que Bakhtine l'associe à la représentation du temps, dans la troisième étude de son *Esthétique et théorie du roman* (1975), intitulée « Formes du temps et du chronotope dans le roman ». Il y souligne la transformation de la conception du rapport de l'espace au temps à partir de la Renaissance, l'appréhension du temps en rapport avec le mouvement productif de la nature. Or, ce temps peut bien prendre la forme de la « *répétition cyclique* » ou, plus fondamentalement, être « caractérisé par un élan en avant », sa dynamique ne peut être appréhendée en dehors d'une spatialité : « Ce temps est profondément *spatial et concret*[199] ». Un même lien entre espace et temps construit le roman selon Gilles Deleuze. Ce lien, il le saisit à travers les deux notions de « devenir » et de « déterritorialisation », cette dernière étant définie comme une « ligne de fuite » où se joue la supériorité du roman anglo-américain, roman de la fuite, sur le roman français : « Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. On ne découvre des mondes que par une longue fuite brisée ». Or, les notions de « devenir » et de « déterritorialisation » opèrent le lien entre une destinée et sa figuration, se construisant donc autour de la relation indissociable de l'espace et du temps : « Le devenir est géographique ». Comme chez Bakhtine, l'espace apparaît comme la forme donnée par l'œuvre au temps humain.

« La littérature américaine opère d'après des lignes géographiques : la fuite vers l'Ouest, la découverte que le véritable Est est à l'Ouest, le sens des frontières comme quelque chose à franchir », affirme Gilles Deleuze par

ailleurs. C'est ce qui constitue, selon lui, sa supériorité à l'égard de la littérature française. Elle se matérialise par le héros qui, dans la lignée d'*Œdipe à Colone* ou de l'Ancien Testament, en particulier à travers les histoires de Caïn et de Jonas, a les traits du traître, tandis que le roman français est centré sur des tricheurs. Or, si son action s'inscrit aussi dans une spatialité, le tricheur « prétend s'emparer de propriétés fixes, ou conquérir un territoire, ou même instaurer un nouvel ordre ». L'exemple en est, pour Deleuze, *Madame Bovary*, roman d'un « tricheur hystérique ». La littérature du traître repose au contraire sur un devenir, c'est-à-dire une destinée fondée sur un rapport dynamique à l'espace. Ainsi y a-t-il, chez Shakespeare, un « devenir-femme » de Richard III dans son choix d'Anne ; chez Kleist, un « devenir-chienne » de Penthésilée dans la dévoration d'Achille. Chez Melville, le choix de Moby Dick par le capitaine Achab, qui constitue son « devenir-baleine », est aussi une transgression, celle de « la loi de groupe des pêcheurs, qui veut que toute baleine soit bonne à chasser[200] ».

Ce « devenir », qui inscrit la littérature du traître dans une spatialité dynamique, correspond à un « devenir-minoritaire » de l'écrivain, qui devient aussi un « devenir-imperceptible ». C'est à cette lumière que Deleuze reprend l'expression fameuse de « *clean break* » par laquelle Fitzgerald caractérisait l'œuvre de Melville. Il la traduit par « vraie rupture » et la comprend comme « la ligne de fuite, non pas le voyage dans les mers du Sud, mais l'acquisition d'une clandestinité […]. Être enfin inconnu, comme peu de gens le sont, c'est cela, trahir[201]. » La création est pour lui à ce prix : celui de la trahison, c'est-à-dire de la transgression, de la clandestinité, enfin d'une forme de disparition. Écrire se situe donc dans cette alternative :

> « Ou bien c'est une manière de se re-territorialiser, de se conformer à un code d'énoncés dominants, à un territoire d'états de choses établies : non seulement les écoles et les auteurs, mais tous les professionnels d'une écriture même non littéraire. Ou bien au contraire, c'est devenir, devenir autre chose qu'écrivain, puisque, en même temps, ce qu'on devient devient autre chose qu'écriture[202]. »

C'est ce second choix qui est, selon lui, celui de la véritable création, et l'écriture, par la déterritorialisation qu'elle implique, se conçoit comme une expérience spatiale et dessine une véritable cartographie littéraire : « Écrire, c'est tracer des lignes de fuite, qui ne sont pas imaginaires […]. Écrire, c'est devenir, mais ce n'est pas du tout devenir écrivain. » Plus loin, il

définit cette spatialité par la notion d'agencement : « L'unité réelle minima, ce n'est pas le mot, ni l'idée ou le concept, ni le signifiant, mais l'*agencement*. » Derrière les formes multiples qu'il prend, celui-ci consiste à associer plutôt qu'à décrire ou définir : « Substituer le ET au EST[203] ». C'est dans ces interstices entre les éléments mis en relation que réside la spatialité la plus fondamentale de la littérature – ces interstices offrent aussi l'espace, précisément, où se meut le comparatiste.

Des espaces humains aux espaces naturels

Sans doute le monde moderne force-t-il aussi à repenser l'espace. C'est ce que propose Michel Serres, dans *Atlas*, en particulier en distinguant entre espaces réels et espaces virtuels : « Où a lieu cette conversation ? À Paris, dans notre chambre ? À Florence, d'où l'ami répond ? Ou en quelque endroit intermédiaire ? Non. En un site virtuel. » Mais ces espaces ne sont pas seulement ceux du monde virtuel, ils intègrent aussi des espaces personnels ou des espaces symboliques. Les premiers comprennent l'expérience et la mémoire :

> « Où suis-je ? Dans la vallée de ma ville de naissance, en Aquitaine ? Sur les rives bien-aimées du Saint-Laurent, autour de la Cheasapeake Bay, pendant l'été des Indiens ? Dans telle île émouvante de la mer intérieure japonaise ? Oui, à chaque question, oui ; là et ici, oui ; ailleurs, oui encore. »

Les seconds manifestent qu'un parcours est avant tout intellectuel : « D'un point à un autre, donc, Descartes trace les chemins d'une méthode toute simple et facile, alors qu'à l'inverse Leibniz décrit les passages de la monade solitaire à la monadologie universelle, complexes et difficiles à tracer[204]. » Mais tous deux situent la représentation littéraire de l'espace dans une flottaison entre fiction et réalité, dans laquelle Bertrand Westphal situe le travail de la géocritique. C'est par ces mots qu'il définit ce qu'il appelle « la valse-hésitation d'un espace qui n'existe point hors du regard » : « C'est dans l'infinie variation des discours la cartographiant partiellement que la réalité se niche : sens et non-sens, territoire et déterritorialisation, géographie de l'incertain, géographie des relations aussi[205] ». La formule rassemble plusieurs des relations que la fiction entretient avec l'espace. La géocritique, d'abord, aborde la fiction comme tentative – nécessairement inaboutie – de cartographier le réel, ce qui

définit la fiction comme une mise en espace du réel. Mais la trame narrative, l'intrigue, les relations entre les personnages y sont aussi spatialisées. Enfin, ce travail de mise en espace concourt à l'élaboration du sens.

L'idée d'une trajectoire du sens peut trouver une application évidente : car le roman policier aussi construit son enquête comme quête du sens, et le parcours géographique que construit sa fiction peut être tenu pour une transposition des méandres de la construction – ou de la reconnaissance – du sens. Dans *Les Gommes* (1953), Alain Robbe-Grillet joue de la superposition entre déplacements physiques et déplacements de l'instance narrative entre les consciences des différents personnages, entre le mouvement de l'enquête et celui que constitue l'acte de lecture. Une recherche comme celle de Fabrizio Di Pasquale[206], qui analyse selon la loupe de la géocritique le roman noir contemporain portant sur la Méditerranée (l'œuvre de Lorenzo Silva, de Massimo Carlotto et de Patrick Raynal), recherche dans le rapport entre l'espace référentiel et sa représentation fictionnelle le lieu de l'élaboration du sens, conduisant au concept de mémoire historique. Elle montre aussi que les romans parviennent à la création de cartes littéraires, où la narration est en définitive elle-même considérée comme activité cartographique. Bertrand Westphal rappelle que, au chant II du *Purgatoire*, Dante situe l'embarcadère du Purgatoire « à l'embouchure du Tibre, donc à Fiumicino qui deviendra quelques siècles plus tard l'emplacement du principal aéroport de Rome ». Et l'âme du musicien florentin Casella suit le chemin, pour rejoindre le Purgatoire, emprunté par tous, sauf par Dante « qui, à la suite de son périple infernal, a traversé le globe de part en part » et Ulysse « qui a fait un demi-tour du monde avant de sombrer en vue de la montagne sacrée ». Cette cartographie littéraire elle aussi exprime un sens, et manifeste « une configuration de l'univers […] encore stable[207] ».

Le discours du poète se distingue peut-être sur ce point de celui du philosophe : il se trouve à l'articulation de la perception et de l'entendement. Dans *La Poétique de l'espace*, Bachelard affirme vouloir déplacer son point de vue de « philosophe des sciences » en recherchant une « détermination *phénoménologique* des images ». Car la « transsubjectivité de l'image » ne peut être entendue « en son essence », mais seulement d'un point de vue phénoménologique, c'est-à-dire par « la considération du *départ de l'image* dans une conscience individuelle[208] ». Cette méthode de

« phénoménologie des images » le conduit à un constat, celui d'un fonctionnement dialectique : il montre, à partir de l'image d'un « être qui sort d'une coquille », les systèmes de tension à l'œuvre dans un « être mixte », « moitié chair moitié poisson », « moitié mort moitié vivant », « moitié pierre moitié homme », inscrit dans les dialectiques « du grand et du petit, du caché et du manifeste, du placide et de l'offensif, du mou et du vigoureux[209] ». Cette hybridité et cette dialectique se rapportent à la relation de l'être et de l'espace, à une image qui prend la forme d'un mouvement. C'est ainsi que, selon lui, fonctionne l'imagination dans sa tâche d'agrandissement jusque dans un au-delà de la réalité[210] ». Tel est le paradoxe du rapport de la littérature à l'espace : en inscrivant la fiction dans un espace, la littérature prétend lui donner les traits de la réalité tout en la projetant dans un au-delà de la réalité.

Le dernier chapitre de l'essai de Bachelard applique plus explicitement cette dialectique à l'espace en ce qu'il suggère un mouvement, et porte sur « la dialectique du dehors et du dedans ». Il en explore toutes les significations, la vertu immédiatement métaphorique, la structure qui enracine « la métaphysique la plus profonde […] dans une géométrie implicite[211] ». Or cette géométrie « spatialise la pensée ». On pense bien sûr à « l'infini esprit sous-jacent ouvert à tous » d'Henri Michaux, dans son poème « Clown ». Mais c'est un autre poème en prose que commente Bachelard, « L'espace aux ombres », où Michaux parle de cet espace inconcevable qu'il présente comme « cet horrible en dedans-en dehors qu'est le vrai espace ». Or ramener la pensée au monde phénoménal s'accompagne d'un réseau de connotations et ce système d'oppositions se double d'une opposition du positif et du négatif, de l'être et du non-être. C'est ici, selon Bachelard, un « être coupable, coupable d'être » que présente Michaux : « une âme qui a perdu son "être-là[212]" ». La tension du dedans et du dehors reconstruit donc celle du passé et du présent, superposant encore l'espace, plus représentable, au temps.

Dans leur analyse de la *Phénoménologie de la perception*, Haim Gordon et Shlomit Tamari soulignent une des implications majeures du rapport à l'espace que construit la perception selon Maurice Merleau-Ponty : « la description phénoménologique de la perception selon Merleau-Ponty a de la pertinence pour l'un des défis les plus urgents auxquels nous, êtres humains, ayons à faire face aujourd'hui ». Ce défi est le constat que nous

« devons partager la terre avec d'autres espèces et d'autres êtres[213] ». La pensée de la relation de l'humanité avec son environnement biologique est au cœur de ce que Félix Guattari appelle « écosophie » : « L'humanité et la biosphère ont partie liée, et l'avenir de l'une et l'autre est également tributaire de la mécanosphère qui les enveloppe. » L'écosophie, il la définit comme une « concaténation de l'écologie environnementale, de l'écologie scientifique, de l'écologie économique, de l'écologie urbaine et des écologies sociales et mentales », et il l'inscrit « dans la perspective d'un choix éthico-politique de la diversité, du dissensus créateur, de la responsabilité à l'égard de la différence et de l'altérité[214] ».

L'écocritique, entre commentaire et engagement

La construction du texte poétique comme un parcours à travers l'espace, mais aussi l'idée d'espaces humains conduisent au regard sur l'environnement naturel. C'est sur ce lien que se fonde l'affinité entre géocritique et écocritique, qu'illustre par exemple l'œuvre d'un Loys Masson. Son roman *Les Tortues* (1956) tisse sa narration autour d'un parcours, un voyage en bateau de l'Ile Maurice aux Seychelles. Le roman s'organise autour de deux espaces, mais aussi de deux bateaux, la *Rose de Mahé*, où voyage le narrateur, et, derrière lui, le *Bombay Noon*, appelé « bateau noir », qui apporte au premier la variole, appelée « variole noire ». Le jeu des couleurs fait apparaître nettement, derrière un éloge ambigu de la nature où la mer est un espace de mort, la valeur symbolique des notations. Ainsi la « variole noire » fait penser à la « mort rouge » de Poe, et l'intertextualité rappelle que la construction apparemment référentielle des espaces se complexifie d'un jeu purement littéraire. Par le lien que le rapport à la nature entretient d'une part au voyage, d'autre part à la littérature elle-même, le roman montre la relation de l'écocritique à la géocritique, mais aussi son enracinement littéraire. Sébastien Baudouin souligne ce double rapport que l'écocritique établit entre l'œuvre et le monde d'une part, la création esthétique d'autre part. Il envisage en effet les textes comme des « configurations descriptives » dont il s'agit de « mettre à nu les structures et les procédés sous-jacents en s'aventurant dans les coulisses de la création pour mieux tenter d'appréhender le rapport qu'entretient l'auteur avec la nature, le monde qui l'entoure et la création littéraire[215] ».

Le terme d'écocritique a été employé pour la première fois en 1978, dans l'article de William Rueckert intitulé « *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* ». Mais ce n'est qu'à partir de sa reprise par Cheryll Glotfelty, en 1989 à l'occasion d'une réunion de la Western Literature Association à Cœur d'Alene, qu'il s'est mis à définir une approche de la critique, conçue selon elle comme « l'étude de l'écriture de la nature[216] ». En 1993, à l'occasion d'une nouvelle réunion de la WLA à Wichiga, Cheryll Glotfelty revient sur cette définition et conçoit plus précisément l'écocritique comme l'étude des représentations de la nature et des êtres vivants avec l'humain, que ces représentations se manifestent dans la littérature, les arts, mais aussi les mythes et les autres expressions culturelles. Plusieurs aspects se dégagent d'une telle définition. L'écocritique a tout d'abord pour objet d'étudier les relations de l'homme avec son écosystème, et celui-ci intègre l'environnement naturel et le monde animal. Elle se situe par ailleurs dans une perspective interdisciplinaire, recourant à des connaissances scientifiques pour apporter leur éclairage aux œuvres. Enfin elle excède le champ de la littérature pour envisager les relations de l'homme avec la nature à travers toutes les formes de représentation.

Ce dernier point a pu être discuté. En effet, lors de la réunion de la WLA à Salt Lake City, le 6 octobre 1994, deux positions se sont succédé et opposé. Thomas K. Dean envisage l'écocritique comme « l'étude de la culture et des productions de la culture (œuvres d'art, écrits, théories scientifiques, etc.) qui sont en quelque manière rattachées à la relation que l'homme engage avec le monde naturel ». Harry Crockett considère pour sa part qu'elle « éclaire les relations entre l'homme et la nature non-humaine […] privilégiant les inscriptions littéraires de ces relations ». Cheryll Glotfelty elle-même n'échappe pas à la contradiction : dans l'ouvrage collectif fondateur qu'elle a coordonné en 1996 avec Harold Fromm, *The Ecocriticism Reader*, sa définition bien connue de l'écocritique, dans son « Introduction », est finalement celle de « l'étude de la relation entre la littérature et l'environnement physique[217] ». De fait, même si l'écocritique peut s'ouvrir en dehors de la littérature, celle-ci est son orientation privilégiée parce que « les connexions entre nature et culture » qui forment le cœur de l'étude écocritique concernent « particulièrement les artefacts culturels du langage et de la littérature[218] ».

Stéphanie Posthumus propose un « état des lieux de la pensée écocritique française » et la situe dans le sillage de la critique anglo-saxonne. Celle-ci a pu se développer autour de l'ASLE (*Association for the Study of Literature and Environment*), créée en 1992, organe de l'écocritique envisagée dans les domaines de la littérature et des études culturelles. La filiation de l'écocritique française à l'égard de la tradition anglo-saxonne est affirmée dans le numéro de 2008 de la revue *Écologie & Politique*, intitulé *Littérature & écologie : vers une écopoétique*, où sont évoqués les théoriciens anglo-saxons, comme Jonathan Bate ou Cheryll Glotfelty[219]. Mais surtout, si la revue se présente explicitement comme un discours écologique, le titre du numéro spécial de 2008 associe, lui, l'écologie à l'écopoétique, faisant de l'analyse écocritique un discours engagé. C'est dans cette ambivalence que se meut l'écopoétique, à la fois commentaire interdisciplinaire de la littérature, analyse d'une littérature perçue comme éloge de la nature, et discours critique lui-même défenseur d'une position écologiste.

Telle est la posture intellectuelle qu'adopte explicitement Michel Serres dans *Le Contrat naturel*, lorsqu'il propose de combiner au « contrat exclusivement social […] la passation d'un contrat naturel de symbiose et de réciprocité où notre rapport aux choses laisserait maîtrise et possession pour l'écoute admirative, la réciprocité, la contemplation et le respect, où la connaissance ne supposerait plus la propriété[220] ». L'essai de Nathalie Blanc, *Vers une esthétique environnementale* (Editions Quae, 2008), soulève pour sa part la question de la place laissée au beau dans l'aménagement des villes et interroge la manière dont les paysagistes ou les urbanistes reconstruisent l'espace en fonction des besoins humains. Le commentaire prend aussi la forme d'une prise de position, d'une défense de la part esthétique de la ville. La position écologiste peut devenir aussi l'expression d'un pessimisme, ce que souligne Alain Suberchicot lorsqu'il évoque la « croissance infinie, et dangereuse » de « la vie de l'homme », et en conclut « que la littérature de l'écologie est une littérature de fin du monde[221] ». Mais la position écologiste est également celle de l'œuvre littéraire abordée, si bien que la démarche écocritique détermine le choix du corpus : un roman comme *Le Marginal* de Philippe Forget (1993), par exemple, véritable ode à une nature luxuriante, appelle ce type d'analyse. À côté de l'« écocritique », François Gravillon parle même à ce sujet d'« écolittérature[222] ».

L’écocritique, entre littérature et sciences

L’écocritique présente ainsi au moins deux axes. Tout d’abord, son engagement repose sur un présupposé concernant la nature et la fonction de la littérature : comme l’ont affirmé Miguel Delibes de Castro et Virginie Mézan-Muxart, la littérature, si elle ne peut réformer, peut aider à éveiller la conscience écologique et contribuer à l’amélioration de l’environnement. La littérature est donc abordée par son utilité, et elle ne peut l’être que parce qu’elle est moins prise en compte pour sa dimension de fiction que par le rapport qu’elle entretient avec une réalité. Ce rapport justifie le second aspect, la nécessaire interdisciplinarité sur laquelle elle repose. C’est ainsi que Miguel Delibes et Virginie Mézan-Muxart recourent à la biogéographie, à l’archéozoologie, à la génétique moléculaire, pour éclairer le mystère de la migration en Europe de la genette, animal aujourd’hui presque disparu. Or, tout cet arrière-plan scientifique est associé à l’étude des textes littéraires et aux traces que ceux-ci présentent de l’existence de la genette[223]. Une telle enquête, Virginie Muxart la développe de manière bien plus systématique dans sa thèse de doctorat[224] où, suivant un fil diachronique immense, elle retrace la présence de la genette en Europe, aussi bien comme réalité naturelle et sociale que comme symbole dans différentes réalités sociales, ou encore comme objet de fiction dans la littérature. Les voix des différentes sciences et approches se croisent. De sorte que la connaissance interdisciplinaire de la genette permet de l’appréhender à la fois comme symbole et comme réalité, comme sujet de fiction littéraire et comme phénomène zoologique. La connaissance scientifique permet de comprendre la place que tient l’animal dans les textes littéraires, ceux-ci permettant en retour d’en mesurer la présence effective en Europe.

Lorsque John Rowlett recherche les sources de l’écocritique, il en voit des prémices dès le XVIIIe siècle, d’abord avec la publication de l’*Histoire Naturelle de Selborne* par Gilbert White, naturaliste et ornithologue en qui l’on s’accorde à reconnaître le père de l’écologie : c’est déjà une manière d’ancrer l’origine même de l’écocritique dans une pensée engagée. Mais John Rowlett lui associe la publication, douze ans plus tard, en 1777, d’*Un essai sur l’application de l’Histoire naturelle à la poésie* de John Aikin. Ce que suggère Aikin est déjà une manière, pour la poésie, de s’édifier sur la science, car les nouveaux savoirs de l’histoire naturelle, affirme-t-il,

peuvent nourrir et profondément renouveler l'imagerie et le langage poétique[225]. Ainsi l'écocritique fait émerger des formes littéraires propres à la représentation de la nature.

De l'écocritique à l'écopoétique

Nathalie Blanc pose alors cette question : « En quoi l'esthétique littéraire est-elle une éco-*logie*[226] ? » La présentation typographique insiste sur l'étymologie : l'idée d'un discours sur l'environnement, discours que serait celui de la littérature. Si le discours critique oscille entre « écocritique » et « écopoétique », ce dernier terme envisage donc plus précisément la relation entre la nature et le texte sous l'angle esthétique.

L'ouvrage de Pierre Schoentjes *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique* (Éditions Wildproject, 2015) est la première mise au point, dans la critique de langue française, sur ce domaine d'étude. Il présente un panorama de la littérature non seulement française, mais européenne de la seconde moitié du XX^{e} siècle en s'interrogeant sur la place qu'elle fait à la nature et en soulignant la fonction et la signification que celle-ci tient dans les œuvres. Au fil de l'ouvrage apparaît le lien avec la géocritique, puisque la seconde partie, intitulée « Cartographie », soulève la question non d'un espace, mais d'un paysage littéraire. La fin de l'ouvrage, qui associe l'écologie à un cosmopolitisme, apparaît comme le lieu principal du glissement entre critique et engagement.

Comme l'écocritique, l'écopoétique intègre le rapport de l'homme avec l'environnement naturel ou animal. Ce second volet est parfois désigné par l'appellation de « zoopoétique », qui fait écho à la tradition anglo-saxonne des *Animal Studies*, des *Human-Animal Studies* ou des *Critical Animal Studies*, selon le nom retenu, et a pu être l'objet d'une récente mise au point théorique par Anne Simon. Celle-ci, s'appuyant sur l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer consacré en 2007 à « la fin de l'exception humaine », souligne que cette approche critique résulte aussi d'un rejet de l'anthropocentrisme[227]. Elle remarque que ce type d'analyses, sous la forme de recherches collectives, a pu se développer en France à partir du milieu des années 2000.

Plusieurs exemples de travaux collectifs se signalent en effet : celui de Lucile Desblaches, *Écrire l'animal aujourd'hui* (Presses universitaires

Blaise-Pascal, 2006) ; celui dirigé par Jacques Poirier, *L'Animal littéraire. Des animaux et des mots* (Éditions universitaires de Dijon, 2010), qui insiste sur la part de représentation ; celui de Jean-Paul Engélibert, Lucie Campos, Catherine Coquio et Georges Chaphouthier, *La Question animale entre sciences, littérature et philosophie* (Presses universitaires de Rennes, 2011), qui situe le regard sur l'animal dans une transdisciplinarité riche. On peut aussi noter une journée d'étude qui s'est tenue le 17 janvier 2011 à la MESHS de Lille, intitulée « Études animales : perspectives françaises ». Plus récemment, un colloque s'est tenu à l'université Princeton, les 16-18 octobre 2014, intitulé « Zoopoétique/ Zoopoetics », et associe les points de vue français et américains. Enfin, un numéro de la revue *ELFe XX-XXI*, coordonné par Alain Romestaing et Alain Schaffner, est en préparation et s'intitulera *Approches de l'animal*[228].

L'animal, comme la nature en général, occupe différentes fonctions dans le texte littéraire, de la métaphore ou du symbole à la perspective philosophique visant à reconsidérer la place de l'homme dans la nature. Comme dans l'ensemble des inflexions critiques qui, dans le sillage d'une Gayatri Spivak ou d'une Pascale Casanova, ont appelé à un décentrement de la pensée, la zoopoétique a rendu sa place à l'animal pour rejeter la vision du monde plaçant l'homme en son centre. Selon Pascale Casanova, c'est un rapport de puissance politique entre les nations qui se trouve au fondement des canons littéraires et les définit selon l'idée d'une norme et de marginalités. De même le présupposé de la zoopoétique est que le rapport de force, dans le monde animal, en faveur de l'homme l'a conduit à s'ériger en centre. La notion d'« écocentrisme[229] » émerge alors, sous la plume de Martino Amisi ou de Clare Sibley-Esposito, pour exiger de placer la nature au centre des représentations, c'est-à-dire des priorités. C'est là une manière directe d'effacer l'homme comme centre, et même de disperser la notion de centre. L'écocritique et l'écopoétique appellent donc elles aussi à une remise en question de représentations organisées autour de la perception d'un centre et de périphéries ; et c'est de manière suggestive que les éditions Wildproject, qui ont assuré la publication de l'ouvrage de Pierre Schontjes, déclarent sur la première page de leur site électronique : « Wildproject met la périphérie au centre[230] ».

Au-delà de cette orientation que suit la critique récente dans ses différents développements, une continuité nette se dessine entre les diverses voies que prennent, dans la littérature, les représentations des pratiques

sociales ou des espaces humains ou naturels. En ouverture de son ouvrage *L'Homme, la Société, l'Espace*, Guy Di Méo évoque « la construction du lien socio-spatial » et montre qu'il nous ramène « à une interrogation sur le sens et sur la fonction des configurations géographiques […] qu'il produit ». L'objet de ces approches critiques est donc de s'interroger sur « le rapport si mystérieux que les sociétés nouent avec leur espace géographique ». L'examen d'un tel rapport conduit à l'interrogation sur « la nature du monde sensible et du monde vécu[231] ». De sorte que ces voies récentes de la critique, qu'elles s'attachent aux représentations des pratiques sociales, à celles des espaces ou de la nature, consistent à aborder la littérature comme le lieu d'une connaissance, une connaissance spécifique qui ne peut se dire que par le biais de la fiction. C'est dans cette perspective et aux fins de cette démonstration que l'étude comparatiste des représentations s'inscrit dans une interdisciplinarité radicale, et Glen Love va jusqu'à affirmer que de telles études littéraires doivent se fonder sur les sciences naturelles. Dans son dernier ouvrage *Practical Ecocriticism*, il tient celles-ci pour « la base nécessaire pour associer la littérature à ce qui a prouvé être notre meilleur moyen humain pour découvrir comment fonctionne le monde[232] ». En outre, seule la connaissance scientifique, orientée vers le réel tel qu'il est, permet de mesure la transposition qu'opère la littérature.

La substitution, à la notion de « thème », de celle de « motif » ou de « mythe » semble faire écho, à propos de l'étude des passages, à l'abandon de celle d'« influence » au profit de celles de « réception » et de « transfert ». Mais l'étude des représentations littéraires a connu une importante diversification des méthodes et des domaines d'études. Dans leur diversité, ces différentes approches comparatistes interrogent, sous des formes variées, ce que l'on pourrait appeler une « poétique de la représentation » – au sens où elles cherchent à montrer comment la construction intellectuelle d'une représentation sociale peut participer à une élaboration esthétique.

Or, lorsqu'elles se définissent par rapport à la représentation littéraire, les études comparatistes peuvent s'inscrire dans deux grands axes. Le premier est celui des études synchroniques ou diachroniques, consistant à aborder un objet dans une période déterminée ou selon une diachronie large. Les recherches portent alors sur des champs assez vastes, qui peuvent

s’inscrire sur une longue période. L’exemple le plus évident en est l’étude des mythes littéraires, qui analyse les variations des mythes de l’Antiquité à l’époque contemporaine, en soulevant, dans la mise en relation des différentes périodes, plusieurs interrogations : pourquoi l’époque moderne éprouve-t-elle le besoin de recourir à un mythe antique ? Quel éclairage cette source ancienne apporte-t-il à un texte moderne ? Enfin, en sens inverse, quelles sont les transformations opérées sur le mythe et en quoi rendent-elles compte du sens de l’œuvre et de l’émergence d’un système de valeurs différent ? Le second axe est celui de l’histoire des idées et des représentations, qui inscrit l’approche comparatiste dans une interdisciplinarité constitutive. Ces deux axes peuvent bien sûr se combiner.

De l’ancienne conception de l’image, tournée vers sa conformité à un référent, à sa redéfinition par l’imagologie contemporaine, plus centrée sur l’image comme représentation ; du mythe, dont l’origine se perd dans un imaginaire collectif, à l’étude des représentations littéraires des espaces naturels et sociaux ou des pratiques sociales, les approches comparatistes oscillent entre référentialité et symbolisation. Mais il est notable que, dans leurs développements les plus récents, les approches comparatistes, à l’instar des orientations théoriques, abordent plutôt la littérature dans ses relations avec la réalité.

94. L'expression est de Lévi-Strauss, dans sa « Préface » où il explique la composition de son recueil à partir de 17 textes théoriques.

95. Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* [1972], Paris, La Découverte/Poche & Syros, 2001, respectivement p. 8 et p. 9.

96. *Ibid.*, p. 78-79.

97. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 242.

98. *Ibid.*, p. 235.

99. *Ibid.*, p. 232.

100. *Ibid.*, p. 232-235.

101. Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne, op. cit.*, t. I, p. 23-24.

102. *Ibid.*, p. 45.

103. Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre VII : *L'Éthique de la psychanalyse 1959-1960*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 317. Il reprend plus loin l'idée à travers la notion d'« *entre-deux-morts* », p. 369.

104. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale, op. cit.*, p. 254.

105. Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 306.

106. Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne, op. cit.*, t. I, p. 27-29.

107. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale, op. cit.*, p. 254.

108. Pierre Brunel, « Préface », in : Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires, op. cit.*, p. 8-9.

109. *Ibid.*, p. 10-11.

110. Northrop Frye, *La Parole souveraine. La Bible et la littérature II* [1990], trad. Catherine Malamoud, Paris, Le Seuil (« Poétique »), 1994, p. 9.

111. « Préface » du *Dictionnaire des mythes littéraires, op. cit.*, p. 12.

112. *Ibid.*, p. 12-14.

113. Pierre Brunel, *Mythopoétique des genres*, Paris, PUF (coll. « Écriture »), 2003.

114. Pierre Albouy, *Mythes et Mythologies dans la littérature française, op. cit.*, respectivement p. 6 et p. 7-8.

115. Voir Pierre Brunel, *Mythocritique […], op. cit.*, p. 11. Il souligne plus loin, p. 48, que la notion n'apparaît en fait sous sa plume que bien après ses *Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), dans un article de 1972 intitulé « Le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre » et publié dans *Romantisme* (n° 4). Cf. *Mythopoétique des genres, op. cit.*, p. 14, sur la paternité de « mythocritique ».

116. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 10e édition, Paris, Dunod, 1987 [Bordas, 1984], p. 433. Voir plus généralement « Mythes et sémantismes », p. 410-433.

117. *Ibid.*, p. 411-412.

118. *Ibid.*, p. 414.

119. *Ibid.*, p. 417-418.

120. *Ibid.*, p. 420.

121. *Ibid.*, p. 431.

122. *Ibid.*, respectivement p. 430 et p. 432.

123. *Ibid.*, notamment p. 433.

124. *Ibid.*, p. 410-411.

125. Roland Barthes, *Mythologies* [1957], Paris, Le Seuil (coll. « Points Essais »), 2014, p. 211-212.

126. *Ibid.*, p. 212.

127. « De l'image au mythe : prolégomènes à une mythologie du lac », in : *Mythocritique […], op. cit.*, p. 98-111.

128. *Mythocritique […], ibid.*, p. 32.

129. *Ibid.*, respectivement p. 14, p. 16, p. 17 et 20, p. 18 et 21, p. 25, p. 26. Pierre Brunel fait allusion à l'ouvrage de Régis Boyer, *La Religion des anciens Scandinaves*, Paris, Payot, 1981, plus particulièrement p. 201 *sq.*

130. Voir *ibid.*, p. 36 et p. 35.

131. *Ibid.*, p. 50-52.

132. Voir *ibid.*, respectivement p. 42 (il évoque *Les Mythes de l'amour* [1961] de Denis de Rougemont, Paris, Gallimard [coll. « Idées »], 1972, p. 53 et p. 51) et p. 64 (il évoque l'article de Northrop Frye intitulé « Littérature et mythe », *Poétique*, n° 8, 1971, p. 489-503). *Cf.* p. 55 où Pierre Brunel, à propos de Gilbert Durand, dénonce l'incertitude « entre une mythocritique et une archétypocritique ».

133. *Ibid.*, p. 13.

134. *Ibid.*, respectivement p. 57, p. 80 et p. 78.

135. *Ibid.*, p. 31.

136. *Ibid.*, respectivement p. 61 et p. 67.

137. Voir Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Berg International, 1979, p. 313 ; et Pierre Brunel, « Mythanalyse et mythocritique », in : Jean Bessière (dir.), *Lectures, systèmes de lectures*, Paris, Presses universitaires de France (Université de Picardie, Centre d'Études du Roman et du Romanesque), 1984, p. 37-51 ; références p. 37-38. L'article est repris dans *Mythocritique […], op. cit.*, p. 38-55.

138. *Ibid.*, p. 46-47.

139. *Ibid.*, p. 44.

140. Denis de Rougemont, *Les Mythes de l'amour, op. cit.*, p. 25.

141. Pierre Brunel, *Mythocritique […], op. cit.*, respectivement p. 47 et p. 72.

142. *Ibid.*, respectivement p. 72, 77, 80, 82, 84.

143. Jean-Michel Gliksohn, *Le Mythe d'Iphigénie*, Paris, Presses universitaires de France, 1985. Forme remaniée et réduite d'une thèse de doctorat réalisée à l'université de Paris-Sorbonne sous la direction de Pierre Brunel, qui lui rend hommage dans *Mythocritique […], op. cit.*, p. 37.

144. *L'Invention d'un mythe : Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, Champion (coll. « Lumières classiques »), 2006 ; *La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne*, Paris, PUF, 2000. Le premier est issu d'une thèse de doctorat, le second d'un inédit présenté dans le cadre d'un dossier d'Habilitation à Diriger des Recherches.

145. *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud (« Études littéraires »), 1999 – l'étude trouve un complément dans un autre ouvrage : *Lecture de* La Jeune Parque, Paris, Klincksieck (« Bibliothèque contemporaine »), 1993. Et *Métamorphoses d'Arachné. L'Artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz (« Histoire des idées et critique littéraire »), 2015. Ces trois travaux sont là encore issus d'une thèse de doctorat et d'une HDR.

146. *Mythocritique […], op. cit.*, p. 27.

147. Valentina Denzel, *Les Mille et Un Visages de la virago. Marphise et Bradamante, entre continuation et variation*, Paris, Classiques Garnier (coll. « Perspectives comparatistes »), 2016.

148. Irène Gayraud, *Chants orphiques européens : Valéry, Rilke, Trakl, Apollinaire, Campana et Goll, entre mythe et poétique*, thèse de doctorat soutenue sous la direction de Bernard Franco à l'université Paris-Sorbonne le 16 nov. 2013, à paraître aux Classiques Garnier (coll. « Poétiques comparatistes ») ; Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Paris, Klinsksieck, 1971.

149. Aurélia Hetzel, *La Reine de Saba – Des traditions au mythe littéraire*, Paris, Classiques Garnier (coll. « Perspectives comparatistes »), 2012.

150. Véronique Gély, Jean-Marc Moura, Joëlle Prungnaud et Evanghélia Stead (dir.), « Avant-Propos », in : *Les Littératures européennes et les mythologies lointaines*, Lille, Editions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, coll. UL3 « travaux et recherches », 2006, p. 9-13 ; citations p. 9.

151. Philippe Walter, « Mythologies comparées », in : Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 261-270 ; citation p. 263.

152. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 18.

153. Raymond Trousson, *Thèmes et mythes, op. cit.*, p. 19.

154. Muriel Détrie, « Extrême-Orient : mythe et littérature », in : Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique, op. cit.*, p. 143-166 ; citations p. 143.

155. Voir *ibid.*, p. 148-149.

156. *Ibid.*, respectivement p. 150 et p. 152.

157. Voir Claudine Le Blanc, « L'Inde : mythes et littérature », in : Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique, op. cit.*, p. 217-228 ; références p. 219.

158. Voir par exemple Margaret Sironval, *Métamorphose d'un conte Aladin français et anglais, XVIIIe et XIXe siècles : contribution à l'étude des Mille et une nuits*, Paris, M. Léon-Sironval, 1998.

159. Jean Derive, « L'Afrique : mythes et littérature », in : Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique, op. cit.*, p. 11-20 ; citation p. 11.

160. Tzvetan Todorov, « Préface », in : Northrop Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Le Seuil, 1984, p. 5-20, références p. 5-11, citations respectivement p. 6, 8, 10 et 11.

161. Northrop Frye, *Le Grand Code, ibid.*, p. 23.

162. Voir *ibid.*, p. 24-25.

163. *Ibid.*, respectivement p. 28 et p. 26.

164. *Ibid.*, p. 236.

165. Northrop Frye, *La Parole souveraine. La Bible et la littérature II*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Le Seuil (coll. « Poétique »), 1994, p. 8.

166. *William Blake et l'Apocalypse*, thèse de l'université de Grenoble 3, 1987, Lille 3, ANRT, 1989.

167. Danièle Chauvin, *L'Œuvre de William Blake. Apocalypse et transfiguration*, Grenoble, Ellug, 1992, p. 15.

168. Danièle Chauvin, « Bible et Mythocritique », in : Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique, op. cit.*, p. 41-50 ; référence p. 41.

169. *Ibid.*, p. 45.

170. Danièle Chauvin, *L'Œuvre de William Blake. Apocalypse et transfiguration, op. cit.*, p. 268.

171. Voir Sylvie Parizet, « "Babel" dans *Cité de verre* : dangers et pouvoir de la parole mythique », in : Ariane Eissen et Jean-Paul Engélibert (dir.), *La Dimension mythique de la littérature contemporaine*, Poitiers, La Licorne, 2000, p. 153-168 ; citations p. 153.

172. Danièle Chauvin, *L'Œuvre de William Blake. Apocalypse et transfiguration, op. cit.*, p. 268.

173. Danièle Chauvin, « Mythe et Mémoire », in : Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange (dir.), *Imaginaires francophones*, Nice, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, Université de Nice Sophia-Antipolis, Centre de Recherches Littéraires Pluridisciplinaires, 1995, p. 453-465, citations p. 453.

174. Elisabeth Ravoux Rallo, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin (coll. « U »), 1999, p. 78-81.

175. Voir Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »), 1958.

176. Alain Viala, in : Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception*, Paris, Presses universitaires de France, p. 139.

177. Le mot est d'Elisabeth Rallo, *Méthodes de critique littéraire, op. cit.*, p. 78.

178. Alain Viala, *Approches de la réception, op. cit.*, p. 191.

179. Jean-Claude Passeron, « L'illusion de représentativité. Note sur un effet de littérature réaliste, conjointe à une remarque sur *–graphie, -logie* et *–nomie* », LERSCO, *Philographies. Mélanges offerts à Michel Verret*, Saint-Sébastien, ACL édition Société Crocus, 1987, p. 337-354, citations p. 342-343.

180. Elisabeth Rallo, *Méthodes de critique littéraire, op. cit.*, p. 79 ; Jean Molino, « Interpréter », in : Claude Reichler (dir.), *L'Interprétation des textes*, Paris, Minuit, 1989, p. 9-52 ; citation p. 50.

181. *Ibid.*, respectivement p. 48, p. 25 et p. 32. Georges Mounin commente le point de vue de Jean Molino en dégageant trois niveaux de l'analyse de l'œuvre : le niveau poïétique, celui de sa production ; le « niveau neutre » correspondant à la description de sa forme et de son contenu ; enfin le niveau « esthésique » de sa réception. Voir *Sept poètes et le langage*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 1992, p. 163.

182. Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985, chap. 4 : « Monde du texte et monde du lecteur », p. 228-263 ; références p. 238, p. 242-243 et p. 249.

183. Umberto Eco, *Limites de l'interprétation* [1990], trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 41.

184. Alain Montandon, « Du code, du plaisir et des signes. En guise de préface », in : Alain Montandon (dir.), *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos, 1998, p. 1-12 ; citations p. 1. Cette définition est reprise, dans les mêmes termes, dans l'« Introduction » à sa *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000, p. 8.

185. Alain Montandon, « Du code, du plaisir et des signes. En guise de préface », *loc. cit.*, p. 1.

186. Voir, parmi d'autres publications sur des sujets similaires, Alain Montandon, *L'Honnête Homme et le Dandy* (ouvrage collectif), Tübingen, G. Narr, 1993 ; *Vieillir en exil* (ouvrage collectif), Clermont-Ferrand, Presse universitaires Blaise-Pascal, 2006 ; *Savoir mourir* (ouvrage collectif, en collaboration avec Christiane Montandon-Binet, Paris, l'Harmattan, 1993) ; *Savoir-vivre en Europe : modèles et langages : Norvège, Pologne, Roumanie, Pays-Bas, Pays tchèque et slovaque*, Clermont-Ferrand, centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1994 ; *Désirs d'hospitalité : de Homère à Kafka*, Paris, Presses universitaires de France, 2002 ; *Sociopoétique de la promenade, op. cit.* ; *Sociopoétique de la danse, op. cit.* ; *Le Baiser : le corps au bord des lèvres*, Paris, Ed. Autrement, 2005.

187. Alain Montandon, *Sociopoétique de la promenade, op. cit.*, p. 7.

188. *Ibid.*, p. 149.

189. *Ibid.*, p. 11.

190. Christine Baron, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », LHT Dossier, www.fabula.org/lht/8/index.php?id=221; consultation le 05/03/2013, 16 p., p. 1.

191. Voir *Espaces vécus et civilisations*, Mémoires et documents de géographie [rédaction assurée par Armand Frémont, Jean Gallais, Jacques Chevalier, Michel-Jean Bertrand et Alain Metton], Paris, Editions du CNRS, 1982, p. 14.

192. Christine Baron, « Littérature et géographie […], *loc. cit.*, p. 4-5.

193. Voir sur ces points Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, p. 9.

194. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, 2e éd., 1955, Paris, Gallimard (« Folio essais »), 1993 [1988], p. 42.

195. Voir Gérard Genette, « La littérature et l'espace », in : *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 43-48 ; citations p. 43-44.

196. *Ibid.*, respectivement p. 45, p. 47 et p. 48.

197. Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, respectivement p. 17, p. 19 et p. 21.

198. Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 3e éd., 1986, respectivement p. 7 et « Préface à la nouvelle édition », p. I.

199. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard (« Tel »), 1987 [« Bibliothèque des Idées », 1978], respectivement p. 352, p. 354 et p. 352.

200. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Champs essais, 1996, p. 47-48 et p. 52-54.

201. *Ibid.*, p. 56-57.

202. *Ibid.*, p. 89.

203. *Ibid.*, respectivement p. 65 et p. 71.

204. Michel Serres, *Atlas*, Paris, Julliard, 1994, respectivement p. 12, p. 279 et p. 267-268.

205. *La Géocritique […], op. cit.*, p. 275.

206. *Memoria storica e memoria dei luoghi negli scrittori del noir mediterraneo. Lorenzo Silva, Massimo Carlotto, Patrick Raynal*, thèse de doctorat de Littérature comparée, sous la codirection de Bertrand Westphal et d'Elena Ricci, cotutelle des universités de Limoges et de Chieti-Pescara, 15 juillet 2015.

207. Bertrand Westphal, *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Minuit (coll. « Paradoxe »), 2011, p. 104-106.

208. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses universitaires de France, 1978, p. 3 et p. 2.

209. *Ibid.*, p. 108.

210. *Ibid.*, p. 111.

211. *Ibid.*, p. 191.

212. *Ibid.*, p. 195-196.

213. Haim Gordon et Shlomit Tamari, *Maurice Merleau-Ponty's* Phenomenology of Perception*. A Basis for Sharing the Earth*, Westport, Connecticut-London, Praeger (« Contributions in Philosophy, Number 89 »), 2004, p. 121.

214. Félix Guattari, « Pratiques écosophiques et restauration de la Cité subjective », in : Fondation Casa de Rui Barbosa et Société Internationale pour le Développement, *Un autre partage. Homme, ville, nature*, publié avec le concours de l'Unesco, Toulouse, Éditions Erès, 1993, p. 103-118 ; citations p. 104.

215. Sébastien Baudouin, « La poétique du paysage dans l'œuvre de Chateaubriand », URL : https://uottawa.scholarsportal.info/ojx/index.php/revueanalyses/article/download/919/791, 2009, p. 5. Dernière consultation le 13 juin 2015.

216. Voir Michael P. Branch, « Introduction », in : *Defining Ecocritical Theory and Practice*, Sixteen Position Papers from the 1994 Western Literature Association Meeting, Salt Lake City, Utah, 6 October 1994, URL : http://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_DefiningEcocrit.pdf, consulté le 23 juin 2016.

217. « Introduction », in : Cheryll Glotfelty et Harold Fromm (dir.), *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*,, Athens, The University of Goergia Press, 1996, p. XVIII.

218. *Ibid.*, p. XIX.

219. Nathalie Posthumus, « État des lieux de la pensée écocritique française », http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/21225/%8Etat_Posthumus_ecozona_2010_N1.pdf?sequence=1&isAllowed=y. 6 p., p. 1-2. Dernière consultation le 23 juin 2016.

220. Michel Serres, *Le Contrat naturel*, Paris, Flammarion (« Champs essais »), 1992, p. 67.

221. Alain Suberchicot, *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*, Paris, Champion, 2012, p. 11 et p. 13.

222. « Écocritique et écolittérature américaines à l'heure (post- ?) postmoderne », *Écologie & Politique*, n° 36, p. 85-97.

223. Virginie Mézan-Muxart et Miguel Delibes de Castro, « La migración de la gineta : tema de investigación en ecocrítica o pretexto para una apología de la colaboración entre cienci y literatura », in : Manual Asensi, Beatriz Ferrús (dir.), *La Literatura Comparada en tiempos de crisis. Actas del Primer Congreso Internacional de Literatura Comparada*, Valencia, Tirant Io Blanch editorial, 2014.

224. *Savoirs et représentations de la genette dans le bassin méditerranéen de la préhistoire à nos jours : histoire d'une belle méconnue*, thèse de doctorat sous la direction de Juliette Vion-Dury (université Paris 13) en co-direction avec Corinne Beck (université de Valenciennes), février 2016.

225. Voir John Rowlett, « Ornothological Knowledge and Literary Understanding », *New Literary History*, n° 30, 1999, p. 625-647 ; références p. 625.

226. « Introduction », *Littérature & écologie : vers une écopoétique, loc. cit.*, p. 11. Voir Stéphanie Posthumus, « État des lieux […] », *loc. cit.*, p. 2.

227. Anne Simon, « Les études littéraires françaises et la question de l'animalité (XX^e^- XXI^e^ siècles) : bilan et perspectives en zoopoétique », *Épistémocritique. Littérature et savoirs*, revue en ligne, http://epistemocritique.org/les-etudes-litteraires-francaises-et-la-question-de-lanimalite-xxe-xxie-siecles-bilan-et-perspectives-en-zoopoetique/ article mis en ligne le 27 avril 2014 ; dernière consultation le 23 juin 2016. Voir l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer, *La Fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, 2007.

228. *Approches de l'animal, ELFe XX-XXI. Revue de la Société d'Etude de la Langue française des XX^e^ et XXI^e^ siècles*, n° 5, coordonné par Alain Romestaing et Alain Schaffner, à paraître.

229. Voir Martino Amisi, « Les rapports entre l'homme et la nature. Une analyse critique de l'éthique de l'environnement », Institut Facultaire Théophile Reyn, 2009. URL : www.memoireonline.com/09/09/2716/m_Les-rapports-entre-lhomme-et-la-nature-Un-analyse-critique-de-lEthique-de-lenvironnement11.html ♯ toc19 (consulté le 15 juillet 2015) ; et Clare Sibley-Esposito, « Caillois sur les chemins de l'écocritique », *Littératures*, 2013, n° 68, p. 141-160.

230. Site électronique « wildproject.org », première page de la rubrique « Qui sommes-nous », page consultée le 23 juin 2016.

231. Guy Di Méo*, L'Homme, la Société, l'Espace*, Paris, Anthropos (« Econimica »), 1991, p. 1.

232. Glen A. Love, *Practical Ecocriticism : Literature, Biology and the Environment (Under the Sign of Nature)*, University of Virginia Press, 2003, p. 8. *Cf.* Stéphanie Posthumus, « Translating Ecocriticism: Dialoguing with Michel Serres/ Stephanie Posthumus », *Reconstruction 7.2 (2007)*, 7 p., p. 3.

PARTIE 3

Frontières et identités de la littérature comparée

Chapitre 5

Littérature comparée et interdisciplinarité

LES ÉTUDES LITTÉRAIRES EN GÉNÉRAL font sans doute intervenir une part personnelle dans une discipline qui appartient aux « sciences humaines », comme l'on dit en France depuis que le mot « humanités » a paru désuet[1], aux « *Geisteswissenschaften* » (« sciences de l'esprit »), pour reprendre la terminologie de l'université allemande – héritière de Dilthey – où celles-ci se voient opposées aux « *Naturwissenschaften* » (« sciences de la nature »). Les unes, fondées sur la *natura naturata*, seraient exclusivement définies par leur objet, les autres faisant pour une part intervenir le sujet de la recherche, dans un rapport de l'esprit à l'esprit. Peut-on traiter la littérature comme objet scientifique en laissant une place à la subjectivité ?

La nature même des humanités en général fait sans doute intervenir une part de réflexivité, qui intervient aux deux niveaux : celui de l'objet d'étude comme celui de l'étude elle-même. S'il est plus délicat de distinguer entre le philosophe et le commentateur de la philosophie, tous deux utilisant le même outil, le concept, la distinction est plus opératoire entre le phénomène sociologique et son commentaire, ou entre l'œuvre d'art et le discours du critique d'art. La littérature se trouve peut-être dans un entre-deux. La distinction entre l'œuvre littéraire et le discours critique paraît évidente, l'une appartenant à la fiction, l'autre relevant du discours analytique. Mais tous deux sont des œuvres de langage et, depuis au moins le romantisme allemand, la frontière entre fiction et commentaire critique a pu être mise à mal : Friedrich Schlegel appelait « poésie de la poésie » la discussion sur *Hamlet* dans le livre V du *Wilhelm Meister* de Goethe, et la modernité littéraire lui paraissait définie par l'ironie romantique, sorte de retour

réflexif de l'œuvre sur elle-même. Si Tieck, dans une pièce comme *Le Petit Chaperon rouge*, mettait en scène le public, le critique, et le dramaturge lui-même, Novalis, avec *Henri d'Ofterdingen*, donnait ses lettres de noblesse au roman de l'artiste qui propose, dans la fiction, de développer une réflexion sur la création esthétique. Dans l'ouvrage qu'elle a dirigé sur la « littérature d'art », Joëlle Prungnaud montre qu'un des enjeux de cette circulation des arts dans la littérature donne lieu à la fonction critique de la création. Elle relève la formule *art-literature* forgée, d'après « *art criticism* » par Oscar Wilde, lui-même auteur d'un essai intitulé *Le Critique comme artiste*[2]. Le brouillage de la frontière entre les arts conduit aussi à interroger l'effacement de celle entre création et critique.

Or, dès lors que l'art devenait un moyen de penser la littérature, les frontières se brouillaient entre littérature et arts : la littérature proposait des variations toujours nouvelles du *ut pictura poesis*, tandis que le projet mallarméen d'abolir dans la poésie l'arbitraire du signe linguistique formait un exemple, parmi de nombreux autres, d'un rapprochement de la littérature et de la musique. Ces ponts que la littérature établit avec les autres arts sont également le lieu du discours critique, la littérature introduisant même le discours scientifique dans la création. De Goethe qui, de son essai sur la théorie des couleurs à son roman *Les Affinités électives*, voulait retrouver le projet encyclopédiste d'embrasser la somme des connaissances humaines, à Flaubert qui, dans *Bouvard et Pécuchet*, met au contraire en fiction la fragmentation moderne des savoirs scientifiques, la littérature a pu former une représentation de la science, et même s'ériger en critique des sciences.

Ces liens divers établis par la littérature avec les arts et les sciences ont naturellement apporté une part d'interdisciplinarité aux approches critiques. Certes, l'interdisciplinarité s'était associée à la discipline à la faveur du renouvellement de ses méthodes : l'anthropologie s'était introduite dans l'étude de mythes littéraires, la géographie dans la géocritique, l'histoire dans l'étude des transferts culturels, la sociologie dans les études de réception, la linguistique ou la stylistique dans les études de traductologie. Mais l'interdisciplinarité se manifeste ici sur un mode peut-être plus fondamental. En effet, si la méthode comparatiste s'applique à édifier des passerelles, celles-ci ont pu être déplacées des transferts culturels aux transferts esthétiques ou à l'étude des relations entre littérature et science.

Littérature et sciences

Le cliché d'une opposition entre littérature et sciences se nourrit du préjugé que la littérature appartient à la fiction ou même à la fantaisie, tandis que les sciences éclairent la réalité ; que la littérature est une œuvre d'imagination, la science un produit de la raison. Mais au sein de ce que l'on appelle communément « les lettres », encore faut-il distinguer entre création littéraire et critique. Et parmi les sciences, la distinction entre sciences humaines et sciences de la nature opère un déplacement de l'objet d'étude, les unes portant sur les lois universelles de la nature, les autres sur l'homme dans toute sa contingence et sa variabilité, qui sont de même nature que l'œuvre littéraire.

L'opposition trop schématique entre sciences et lettres doit donc être nuancée et, derrière ce cliché, la littérature comparée puise d'importants objets d'étude et méthodes d'analyse. Cependant ces deux socles de l'interdisciplinarité qui lui est constitutive doivent être distingués. Pour une part, celle-ci résulte d'un objet hybride, combinant la littérature avec ce qui lui est étranger, arts ou sciences. Mais ces dernières engagent avec la littérature comparée un double rapport, en tant qu'objet d'étude, associé à un objet littéraire, ou en tant que méthode d'analyse, impliquant alors l'interdisciplinarité dans ses perspectives.

Littérature et sciences humaines

Dans une certaine mesure la littérature comparée, par ce double rapport à l'interdisciplinarité, manifeste une empathie avec la critique romantique dont elle est issue, et qui affirme et illustre l'unité indissociable de la méthode et de l'objet d'étude. Elle présente sans doute la seule approche qui puisse, dans une perspective internationale, rendre compte du lien entre idées esthétiques et contexte historique. Elle l'illustre, par exemple, en se penchant sur les débats esthétiques qui, à un moment de l'histoire de la critique, ont donné lieu à sa propre naissance ; de sorte que l'étude de la critique romantique a recoupé ses préoccupations à l'égard de sa propre nature. Ainsi, l'empathie avec l'objet d'étude n'a pas manqué de donner lieu à une certaine réflexivité du fonctionnement de la discipline, nourrie précisément de cette interdisciplinarité. Cet exemple illustre la confusion, dans l'interdisciplinarité comparatiste, de l'objet et de la méthode et le

croisement, dans une approche critique enrichie de l'apport des sciences humaines, des perspectives historique et esthétique.

Dans l'« Avant-propos » de son ouvrage *Littérature et sciences humaines*, Elisabeth Rallo Ditche fait apparaître les deux rapports que la littérature engage avec les sciences humaines. Elle peut tout d'abord tenir la position de la « source ». Cette situation est illustrée par la perspective de l'anthropologue américain Clifford Geertz qui a apporté à sa discipline « l'étude de la culture en tant que système symbolique », ou par celle de la sociologie de la littérature qui, dans la sociologie du texte, « étudie la place occupée dans l'œuvre par les mécanismes socioculturels de production et de consommation, ou la place du social dans le texte[3] ». On pourrait évoquer, dans ce même rapport entre littérature et sciences humaines, la démarche de la psychocritique, fondée sur une approche psychanalytique du texte littéraire.

Mais sans doute le rapport en sens inverse, évoqué par Elisabeth Rallo Ditche dans ce qu'elle appelle « les "découvertes uniques" de la littérature », souligne-t-il plus certaines des fonctions que peut assumer l'œuvre littéraire : « Si Freud n'a pas "inventé" le complexe d'Œdipe, c'est bien grâce à lui qu'on lit Sophocle différemment aujourd'hui[4] ». La relation entre littérature et psychanalyse qu'elle met en avant est celle d'un va-et-vient : ce sont des modèles littéraires qui servent de source pour illustrer des phénomènes psychanalytiques et, en sens inverse, les concepts psychanalytiques produisent un nouvel éclairage porté sur les œuvres littéraires. La première démarche, qui consiste non plus à appliquer un schéma psychanalytique à la littérature, mais à montrer comment la littérature a pu se trouver au fondement de la psychanalyse, est celle de Juliette Vion-Dury dans *La Trace d'un crime si vieux. Une étude du meurtre du père*[5]. Elle y montre, à travers le motif du meurtre du père, pourquoi Freud a élaboré le complexe d'Œdipe à partir de sources puisées dans la littérature et, plus largement, comment il a créé une discipline, la psychanalyse, en l'appuyant sur des modèles littéraires. Elisabeth Rallo Ditche expose elle aussi ce rapport entre les deux disciplines lorsqu'elle montre, à partir d'un corpus d'œuvres choisies, comment « la littérature porte en germe les questions fondamentales dont traitent les sciences humaines[6] ». Car si la littérature est source des sciences humaines, c'est qu'elle est porteuse d'un savoir, un savoir spécifique, qu'il convient précisément d'éclairer à la lumière des sciences humaines. Un tel

présupposé correspond aux approches critiques les plus récentes, visant, après la vogue qui soulignait l'intransitivité de la littérature et son autotélisme, à restaurer l'idée d'un rapport que la littérature engage avec le monde.

L'œuvre littéraire peut donc être érigée en modèle pour une science humaine. Mais si, de son côté, la critique comparatiste recourt aux outils des sciences humaines, c'est d'abord parce que la littérature s'éclaire par les rapports qu'elle établit avec la société, et se comprend aussi à travers eux. Elle est par ailleurs, c'est bien connu, le lieu d'un discours dont le sens échappe au concept et ne peut s'exprimer que par la fiction, manifestant par là son affinité naturelle avec la philosophie. Ces rapports mettent également en jeu les genres, et le théâtre par exemple, qui ne se circonscrit d'ailleurs pas à la littérature, présente quelques aspects de ces relations qui engagent des approches interdisciplinaires.

Il est en effet peut-être le genre qui manifeste le mieux le rapport entre littérature et civilisation. C'est du moins l'avis de Mme de Staël pour qui « l'art dramatique est la partie de la littérature qui, dans tous les pays, est la plus nationale ». Mme de Staël évoque en réalité le problème du public dont le goût est conditionné par la culture : « il faut se transporter dans les mœurs d'un pays pour juger des effets de son théâtre[7] ». Or, ce lien entre littérature et culture est, comme le souligne Yves Chevrel[8] au début de son ouvrage sur *La Littérature comparée*, nécessairement introduit par l'approche comparatiste. Et ce présupposé critique rejoint à bien des égards la formule fameuse de Bonald, selon laquelle « la littérature est l'expression de la société[9] ». Le théâtre pouvait ainsi, dans le contexte de ce discours critique, servir le mieux de révélateur du caractère national des littératures et de la difficile question esthétique des frontières littéraires, au centre des préoccupations de tout travail comparatiste.

Entre fiction et concept : littérature et philosophie

Par bien des aspects, la critique dramatique résulte d'une approche interdisciplinaire de la littérature, à la croisée de la littérature et des arts du spectacle d'une part, de la critique et de la philosophie d'autre part. Car le théâtre pose, peut-être plus que les autres genres, la question de ses présupposés philosophiques ainsi que de ceux qui sont associés à son commentaire critique. Sous des formes très différentes, le théâtre donne

forme à la question de la place de l'homme dans le monde, que ce soit dans le théâtre de l'absurde ou dans les réflexions des romantiques allemands sur la nature du tragique. Schelling par exemple, dans ses *Lettres sur le criticisme et le dogmatisme*, et plus précisément dans la dixième de ses lettres, soulevait la question de la destinée tragique, et lui aussi posait cette question, cette fois philosophique, à partir du modèle d'Œdipe. Quand Peter Szondi, au début de son *Essai sur le tragique*, affirme que l'on passe, entre Aristote et Schelling, d'une poétique de la tragédie à une philosophie du tragique, il dissocie le tragique, comme concept philosophique, de la tragédie, et montre la continuité entre littérature et philosophie, en particulier telle qu'elle est illustrée par Schelling. Car selon ce dernier, si Œdipe était poussé par la destinée au meurtre du père et à l'inceste, c'est sa culpabilité qui pose la liberté humaine, et toute la tragédie grecque, selon lui, se fonde sur cette dialectique.

La méthode comparatiste pourra ainsi consister à souligner ces rapports entre littérature et philosophie, entre réflexion critique et arrière-plan métaphysique. L'étude des relations littéraires entre littérature et civilisation s'approfondit alors en une étude des fondements philosophiques des positions critiques, la question des transferts culturels se prolongeant dans une perspective esthétique.

Les relations entre littérature et philosophie présentent un aspect particulier en ce que les deux disciplines entretiennent plus un rapport de concurrence que de complémentarité. Camille Dumoulié, au seuil de l'étude qu'il leur consacre, voit dans ces deux disciplines « deux types de rapports à l'Idée, à l'Absolu et à l'Infini ». Fiction ou concept, figuration sensible ou figuration intelligible, littérature et philosophie semblent prendre des voies différentes pour, en fait, embrasser un même objet. Et l'ambivalence des relations entre le philosophe et le poète, formées de rivalité et de profonde affinité, lui semble bien représentée par l'attitude de Socrate, qui a aimé la poésie, mais la condamne dans le célèbre livre X de la *République*[10].

La critique de Socrate porte en fait sur la *mimèsis* : par opposition au philosophe, l'artiste, affirme Socrate, est à deux degrés éloigné de la vérité, parce qu'il représente un objet de la nature, lui-même dérivé d'une Idée. Or, c'est précisément la *mimèsis* qui contient la dimension philosophique de la littérature. Celle-ci, selon Camille Dumoulié, se substitue au cours du XVIII^e^ siècle aux Belles-Lettres parce qu'elle « substitue le primat du langage à celui de la fiction », basculement qui prend la forme d'un « passage de la

poétique représentative à la poétique expressive des romantiques ». L'écriture, contrairement à la représentation, vise directement l'Idéal. Et c'est donc le style qui, selon Camille Dumoulié, et même s'il est « une force de désindividualisation », fera que l'écrivain pourra « entrer dans l'Idée, voir l'idée dans le monde[11] ».

L'humain comme objet scientifique

Si l'Idée est l'objet que la littérature partage avec la philosophie, la distinction s'opère sur la fiction, qui est le moyen propre à la littérature pour y accéder, et le lieu de l'humain. L'ouvrage collectif intitulé, en allemand, *Komparatistik als Humanwissenschaft*, dirigé par Monika Schmitz-Emans, Claudia Schmitt et Christian Winterhalter[12], interroge l'un des fondements de la littérature comparée, son rapport à l'humain, à travers une notion qui attire l'attention : *Humanwissenschaft*, science humaine non dans le sens où l'humain est seulement son objet, comme dans *Geisteswissenschaft* (« science de l'esprit »), mais dans celui où il est aussi sa nature ; science de l'humain, dans une certaine mesure. Associer la littérature générale et comparée à l'humain est une manière d'envisager la discipline comme une forme moderne de l'humanisme. Ce rapport à l'humain dans ce qu'il a d'absolu et d'universel est illustré par la méthode de l'ouvrage, par les perspectives croisées qu'il développe et sa dimension pleinement internationale. L'ouvrage articule autour de six grands axes son exploration des aspects de l'humanisme comparatiste. Le premier est consacré aux « discours critico-réflexifs sur l'homme » et envisage les « convergences et alliances » entre anthropologie, éthique, morale et esthétique. Il part de réflexions sur les relations entre littérature et humanisme pour envisager deux exemples de rapports entre morale et esthétique : Schiller et Nietzsche dans leurs relations avec la littérature française. En croisant plusieurs disciplines des sciences humaines pour aborder l'humain, l'ouvrage fait de l'interdisciplinarité comparatiste le lieu de cet humanisme moderne.

Le second, le troisième et le quatrième axe envisagent des représentations littéraires de l'humain. L'un interroge la tension entre entendement et affect, réflexion et sensibilité, sensualité et imagination. Il s'appuie sur un corpus d'auteurs variés, envisagés à travers l'étude de la démythification de la figure d'Ophélie, ou encore celle des relations entre

textes et images, et comporte également des prolongements touchant à la théorie du roman. L'autre porte essentiellement sur le corps, sur l'expérience de l'animalité, et la souffrance, individuelle et collective. La nature de l'humain et sa place entre l'animal et Dieu sont au cœur de cette partie qui concilie anthropologie et littérature. Le dernier enfin aborde des images de l'homme dont l'identité est appréhendée dans son rapport avec l'autre, ou encore à travers une tension entre individu et collectivité.

La cinquième partie, pour sa part, interroge les « sciences comparatives des textes » en interrogeant leur conscience d'elles-mêmes comme sciences humaines. Elle est centrée sur quelques grandes figures – Foucault, Deguy – mais analyse aussi les fondements de disciplines comme la littérature comparée, la rhétorique ou le droit. Enfin la sixième partie aborde la représentation de l'humain à travers le langage et les signes. Cette problématique offre un angle d'attaque, en particulier, à l'étude des relations entre texte et image, mais aussi à celle de la question du silence et du vide. Ces approches variées permettent d'élaborer une réflexion importante sur la nature et les fondements de la Littérature générale et comparée et, à travers elle, sur les sens possibles d'un humanisme moderne, ainsi que sur les formes que celui-ci peut prendre, notamment dans ses relations plus générales avec la littérature. C'est aussi faire de la littérature le lieu d'un savoir spécifique, un savoir sur l'homme et sur ses productions.

Dans une sorte de réflexivité, l'humain est donc alors à la fois objet et sujet de cette connaissance. Et le croisement entre critique littéraire et sciences humaines a aussi pour objet les productions esthétiques. Les catégories de la critique d'art, passées à la littérature, sont représentatives de l'effet de l'interdisciplinarité sur les concepts critiques et, par là aussi, sur notre façon d'appréhender les œuvres. Ainsi en va-t-il du gothique, dont Goethe, en 1773, dans *De l'architecture allemande*, fait l'éloge à propos de la cathédrale de Strasbourg. Mais par dérivation, le mot en vient à désigner une tendance du roman anglais du tournant du XVIII^e^ au XIX^e^ siècle, dont l'intrigue est située, dans le contexte médiéval, dans de tels édifices, donnant au roman son climat et sa tonalité. Le gothique désigne alors un effet esthétique plus général, qui pourra caractériser *Le Moine* de Lewis (1796) comme la cathédrale de Strasbourg. Une notion d'histoire de l'art est ainsi détournée pour désigner un genre romanesque. Il en va de même pour l'invention littéraire du baroque, notion née aussi dans l'histoire de l'art, et même rattachée à la figure de Heinrich Wölfflin et à son ouvrage

Renaissance et Baroque (1888). Or c'est Eugenio d'Ors qui, dans *Du baroque* (1935), transpose cette notion d'histoire de l'art dans la critique littéraire, en élargissant considérablement son sens, la notion n'étant plus perçue comme rattachée à une époque, mais comme un trait esthétique transhistorique. La relation que la littérature engage avec les sciences humaines, dans ces deux exemples, porte sur les concepts critiques.

La littérature comparée se trouve toujours dans une position d'entre-deux : entre deux cultures, entre littérature et arts, mais aussi entre littérature et sciences humaines, dans sa méthode, dans sa démarche et dans son objet. Cette position de carrefour peut concerner l'objet d'étude – deux littératures, ou la littérature et l'art, ou encore un motif ou un mythe se manifestant dans plusieurs œuvres, littéraires ou artistiques. Mais elle peut aussi se situer dans la démarche et prendre la forme d'une position entre littérature et politique, puisque la littérature comparée repose au départ sur la prise en compte du contexte de l'œuvre. L'éclairage apporté par la situation politique à l'œuvre et, en sens inverse, le rôle de témoignage, ou de prise de position joué par l'œuvre, son acceptation ou son refus de l'histoire, le rôle qu'elle y joue et sa participation à l'histoire politique, sont autant de possibilités pour cet espace intermédiaire entre littérature et politique.

Littérature et réalité : le cas de la politique

Une telle approche interdisciplinaire se fonde sur le présupposé que la littérature est détentrice et porteuse d'un savoir qui lui est propre. Cette conception repose sur le refus de la distinction entre science et littérature. Dans une telle vision unificatrice, la littérature associe l'art et la vie – selon Novalis dans *Henri d'Ofterdingen* –, associe aussi l'art et la science, comme le rappelle Friedrich Schlegel dans le fragment 255 de l'*Athenäum* : « Plus la poésie devient science, plus elle devient art[13] ». La relation, comme le remarque Catherine Coquio, fonctionne dans les deux sens : car si la littérature, par la connaissance qu'elle contient, renvoie au réel, celui-ci en retour se conçoit comme « une construction de l'esprit », et « toute connaissance est une production historique datée[14] ». Dans sa vocation politique, au sens large du terme, la littérature engage donc un rapport complexe et ambivalent à la réalité, dont Catherine Coquio voit un exemple dans « les tensions nées des antinomies entre témoignage et littérature ».

Les exigences de la fiction sont-elles incompatibles avec la vocation du témoignage à la réalité, et avec la responsabilité qu'elle implique ? Pourtant, la littérature semble réinvestir « aujourd'hui le témoignage historique après l'avoir si longtemps relégué aux marges[15] ».

Par le rapport qu'elle établit avec la politique, la littérature rend compte du réel, mais cela n'obère pas le travail de symbolisation qu'elle accomplit et qui la définit. Ainsi, lorsque Karla Grierson analyse une cinquantaine de récits de déportation à Auschwitz, écrits en français, en anglais, en allemand et en italien, elle les aborde non pas seulement du point de vue du témoignage historique, mais en tant que représentations et à travers leurs « vocations symboliques ». La connaissance à laquelle donne lieu la littérature est bien sûr envisagée sous le rapport d'une connaissance historique – fondée sur l'expérience personnelle –, mais aussi celui d'une connaissance poétique qui seule permet de comprendre ce que l'on a appelé « l'indicible » des camps. La « crise du langage » et les « défaillances de l'écriture » sont examinées à cette aune : « la capacité de la langue à transcender la littéralité de l'expérience afin de lui rendre toute l'ampleur de sa signification[16]. » La connaissance propre à la littérature n'est donc pas dans la « littéralité de l'expérience », mais dans cette signification que seule le langage de la littérature peut exprimer. Selon Karla Grierson, la notion d'indicible et le silence qui enveloppe cette expérience de l'histoire ne procèdent pas des déportés, mais des commentateurs et des commémorations collectives qui ont donné lieu à un phénomène de « symbolisation culturelle[17] ». La connaissance qui relève de la littérature est examinée ainsi à la lumière de la représentation, du rôle que joue la mémoire, du « heurt entre le passé et le présent de la rédaction[18] ».

L'exemple extrême d'une tentative de représentation de la Shoah montre néanmoins dans quel réseau de contradictions la littérature se situe. Sa vocation est ici à la fois à la vérité historique et à une vérité plus générale ; le texte se fait, comme le souligne Catherine Coquio, à la fois « témoignage » et « œuvre ». À propos du film de Claude Lanzmann, *Shoah*, diffusé en 1985 au sein de débats sur l'irreprésentable, elle rappelle son projet d'une « fiction du réel », consistant à produire du réel par le moyen d'une pure fiction, mais d'une fiction fondée sur « un jeu maîtrisé sur l'image, les langues et les voix ». Ce rapport paradoxal à l'image, qui a fait refuser à Claude Lanzmann l'utilisation de toute image d'archive, fonde une véritable « *esthétique du témoignage* en faisant de *l'art* lui-même le

témoin, garant de la transmission, ainsi doté du pouvoir de *faire advenir l'histoire*. » L'art opère à l'égard du réel historique une véritable opération de substitution, et c'est cette « fiction du réel[19] » qui donne corps à la connaissance véhiculée par l'art.

L'exemple des écritures de la Shoah présente bien sûr un cas extrême des relations que la littérature peut engager avec un contexte politique ; mais cette situation extrême, précisément, révèle la nature particulière de la connaissance qui est le propre de la littérature. En dehors de l'étude des relations entre littérature et politique, les approches comparatistes interdisciplinaires touchent aussi aux relations avec l'ensemble des sciences humaines et sociales : la philosophie, on l'a vu, ou encore l'anthropologie. L'étude des mythes littéraires, par exemple, suppose un lien étroit entre le point de vue de la critique littéraire et de l'anthropologie, tout comme Œdipe ne peut plus guère être évoqué, y compris en littérature, hors de la psychanalyse. Le sujet, qui relève à la fois du mythe, de la littérature et de la psychanalyse, suscite un croisement des disciplines et se place à l'articulation des sciences et des lieux de l'imaginaire (la littérature, le mythe).

La critique littéraire s'enrichit des apports de l'anthropologie, entre en dialogue avec la philosophie, est complété par la psychanalyse, ou s'éclaire de l'analyse politique, mais elle entre aussi en relation, parmi d'autres disciplines encore, avec le droit : ne comprend-on pas différemment *Horace* de Corneille lorsqu'on sait que de telles pièces entraient dans la formation des étudiants en droit ? Cette considération n'éclaire-t-elle pas d'un jour différent le cinquième acte, dépourvu d'action et consacré au procès ? L'ensemble de ces exemples montre comment l'approche comparatiste se nourrit d'un objet d'étude hybride, mais surtout d'approches critiques qui croisent les perspectives des sciences humaines et sociales.

Des sciences humaines aux sciences de la nature

Si la relation qu'entretient la littérature comparée avec ces disciplines est bien connue, l'intérêt pour ses rapports avec les sciences de la nature est plus récent et moins répandu. Pourtant, un genre aussi étudié que la *science fiction* est fondé sur la conjonction d'une œuvre d'imagination et d'un savoir scientifique, la fiction élaborant un monde qui se construit entièrement des hypothèses scientifiques. *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-

Adam (1886), qui passe pour être le fondateur du genre et qui fait entrer Edison dans sa fiction, est tout entier habité par des considérations sur l'électricité. La démarche critique pourra alors mettre en relation une fiction avec un état de la connaissance scientifique et recourir à l'histoire des sciences pour nourrir son analyse de la fiction.

Une telle connaissance est par exemple nécessaire pour comprendre le roman de Goethe, *Les Affinités électives*, publié en 1809. Car le titre même choisi par Goethe est une traduction de l'essai *De attractionibus electivis* du chimiste suédois Bergman (1785). Goethe a eu connaissance de l'ouvrage par sa seconde traduction en allemand, par Christian Ehrenfeld Weigel, dont il a repris le titre. L'ouvrage de Bergman porte sur les relations d'attraction et de répulsion entre les particules. Or, ces lois chimiques donnent son sens au roman de Goethe qui, par son intrigue sentimentale, en est une transposition romanesque. C'est ici l'œuvre littéraire, non la critique, qui engage des relations avec la science, et Goethe propose l'exemple d'une littérature dont la source est scientifique. En déplaçant au plan humain un constat que le chimiste a formulé à propos des lois de la nature, il situe le roman par rapport aux sciences et suggère une conception de la littérature comme une certaine forme de connaissance aussi.

À l'autre bout du siècle, en 1881, le dernier roman de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, se construit comme un parcours des sciences, parcours dans lequel chaque science rencontre l'échec ou conduit à une aporie. Ce parcours des personnages à travers les sciences est aussi celui de l'auteur, qui affirme avoir lu plus de 1.500 livres[20] pour concevoir son roman, demeuré inachevé à sa mort. Or, chacune des péripéties ridicules de Bouvard et Pécuchet est une réponse à au moins un ouvrage scientifique de l'époque. De sorte que toute l'intrigue du roman le construit comme un dialogue avec les connaissances scientifiques du temps. La compréhension d'un tel roman ne pourra faire abstraction de l'histoire des sciences, de toutes les sciences, y compris la critique littéraire, puisque Flaubert cite Laharpe au chapitre V, consacré à la littérature, et le roman y mène à une critique de sa critique. Associer histoire des sciences et création littéraire dans la démarche critique conduit à mettre en relation la fiction avec un état de la connaissance scientifique et à comprendre l'œuvre comme un dialogue avec les scientifiques de l'époque.

Toute l'œuvre de Goethe, du *Traité des couleurs* aux *Affinités électives* en passant, bien sûr, par *Faust*, traduit cette volonté d'embrasser la somme

des connaissances humaines et, pour y parvenir, d'unir littérature et sciences, sciences et objet humain. C'est l'enjeu de ses *Affinités électives*, qui proposent une sorte d'application au plan humain de la loi chimique identifiée par Bergman. Plus précisément, l'intrigue sentimentale se fonde sur le phénomène de l'*attractio electivis duplex*, exposée aussi dans le *Dictionnaire de physique* de Gehler. La relation avec cet hypotexte scientifique est rendue explicite dans le dialogue du fameux chapitre IV du roman, où les personnages s'identifient eux-mêmes à deux couples de particules qui se désagrègent et se réagrègent selon des combinaisons différentes. Le roman, pourtant, y prend apparemment la forme d'une histoire d'amour traditionnelle. Il se distingue cependant de deux œuvres antérieures de Goethe : *Werther* d'une part, œuvre de jeunesse, du *Sturm und Drang*, et *Faust*, qui met en scène un savoir magique, présenté comme dépassement du savoir scientifique. Mais l'originalité du roman par rapport au roman sentimental traditionnel est qu'il pose le mariage comme point de départ de son intrigue. La scène initiale, où Edouard et Charlotte considèrent leur maison comme suffisamment grande pour accueillir un troisième, puis un quatrième personnage, fonctionne comme une double énonciation.

Goethe pourtant y rejette finalement l'unité, affirmée au début, entre chimie et littérature. Les personnages n'y cèdent pas à leurs penchants, la mort manifestant plus clairement encore cette liberté de l'homme qui l'oppose à la matière. De même, à la fin de son roman de formation *Wilhelm Meister*, le protagoniste renonce à sa carrière pour devenir un homme de science, un médecin. L'union de la littérature et des sciences, que Goethe avait entrepris de fonder, se trouve ainsi réfutée dans son œuvre. L'exemple montre la complexité et même l'ambivalence de l'ensemble des projets visant à fonder de tels liens. Avec Goethe s'éteint le projet encyclopédique d'une union de tous les savoirs, et le XIX^{e} siècle sera celui de la spécialisation, et donc de la séparation des savoirs. Lorsque Dilthey, en 1883, dans son *Introduction aux sciences humaines*, invente la notion de « sciences humaines » (littéralement : « sciences de l'esprit », *Geisteswissenschaften*), il ne fait que prendre acte et systématiser ce savoir divisé en distinguant les disciplines par leur objet, nature ou esprit humain.

La division des savoirs

C’est trois ans plus tôt et dans ce contexte que Flaubert meurt en laissant inachevé *Bouvard et Pécuchet*, roman qui illustre ces relations nouvelles entre humanités et sciences. Ainsi que plusieurs critiques du temps l’avaient remarqué, tels Maxime du Camp, dans ses *Souvenirs littéraires*, ou Barbey d’Aurévilly, dans *Les Romanciers*[21], il est sans doute marqué par l’héritage de Goethe. Le roman de Flaubert, dont il révèle l’intention comique dans sa correspondance, forme un contre-point à celui de Goethe. Couvrant l’ensemble des domaines des sciences, agriculture, botanique, politique, histoire, littérature, métaphysique, religion, science, éducation, il en présente à la fois une somme et une critique. La construction même de l’intrigue, où les personnages se consacrent successivement à chacune des sciences, ne manifeste pas l’idéal d’un savoir total, mais donne une image de fragmentation. Et le dénouement parodique, où les personnages retournent au travail de copiste qu’ils avaient abandonné au début du roman, éclaire cette tentation de la totalité sous un jour dérisoire.

Cette critique des savoirs scientifiques est soulignée par un double dialogue dans le roman : d’abord avec l’ensemble des savoirs scientifiques du temps, Flaubert présentant son roman comme « un livre fait de livres » ; et surtout un dialogue littéraire avec Goethe, mais moins encore avec les *Affinités électives* qu’avec *Wilhelm Meister*. Car Flaubert inverse la structure du roman de formation, dans laquelle un homme jeune, ayant achevé sa formation scolaire, entre dans la formation de la vie qui est représentée par le voyage. Ici, les personnages sont mûrs au début du roman, tout voyage est présenté sous un jour ridicule, et surtout, les personnages n’apprennent jamais rien de leurs expériences, qu’ils répètent inutilement. Significativement, la critique de la connaissance prend la forme du caractère dérisoire et inutile du mouvement. De même que la première page des *Affinités électives* insistait sur le déplacement d’Edouard vers Charlotte et leur rencontre sur un seuil qui était celui d’une fiction scientifique, celle de Flaubert montre la rencontre des deux personnages sous la forme d’un mouvement, l’un venant de la Bastille, l’autre du jardin des Plantes. Mais l’entrée dans la fiction est cette fois représentée par le canal Saint-Martin, qui avait « le goût de l’encre », tout comme le poison de Madame Bovary, à la fin de cet autre roman de Flaubert. Le symbole agit comme un déterminisme sur le parcours des personnages à travers les sciences, parcours qui les ramènera à leur point de départ.

Les deux romans, de Flaubert et de Goethe, conduisent ainsi à une question commune : existe-t-il une part du savoir humain qui demeure inaccessible à la science et que seule la littérature peut posséder ? Cette question se complète par une autre, qui fonde le projet littéraire des deux auteurs : dans quelle mesure la littérature peut-elle être la conscience critique des sciences ? La fiction littéraire devient ainsi un moyen d'interroger, et même de mettre en question une vérité scientifique. Dans le passage du roman où les personnages exposent les avantages de la fiction sur l'histoire, réponse ridicule à la *Poétique* d'Aristote, Flaubert fait du texte littéraire une critique du discours scientifique mais montre l'échec de tout discours sur la science. Le rapport à la connaissance manifesté par la littérature serait alors exprimé par la formule socratique, d'après laquelle la littérature ne saurait qu'une chose, qu'elle ne sait rien. Dans les trente années qui forment l'intrigue du roman, rien n'a changé, ni pour les personnages, ni dans le monde. Et toutes leurs expériences scientifiques sont demeurées inutiles. La fiction devient alors une critique de la science, et tel est son principal rapport à la connaissance.

Cependant chez Goethe, dans le récit enchâssé de « l'étrange histoire des deux petits voisins », seconde illustration de la loi des affinités électives, le jeune protagoniste ne peut être que le Capitaine, manière de montrer la profonde connexion de toutes les parties du monde. Cette connexion cependant est révélée par la fiction littéraire, qui seule saisit le lien entre macrocosme et microcosme, entre le mouvement des particules et les sentiments humains, le monde physique et le monde moral. Lorsque, dans le premier chapitre de son roman, Flaubert parle de manière parodique des « fibres secrètes » et des « sympathies » entre les deux personnages[22], ce dernier terme est une allusion bien sûr aux « affinités électives » de Goethe, ainsi qu'à la « sympathie » entre l'eau et le vin, et à l'« antipathie » entre l'huile et l'eau, exposées par Empédocle[23]. La chimie est le sujet des chapitres 2 et 3 de son roman, et le chapitre 7, qui y revient en la mettant en relation avec les pratiques du magnétisme et en la plaçant dans le contexte d'un nouveau mesmérisme, n'évoque qu'avec dérision ces idéaux d'unité.

Les deux romans apportent ainsi des réponses différentes à l'épineuse question des relations entre fiction et savoir scientifique, différences sans doute liées en partie à l'évolution des savoirs au cours du siècle. Chez Goethe, *Les Affinités électives* semblent représenter, par rapport au *Traité des couleurs*, l'autre face des relations entre littérature et science. Parmi ces

deux textes dont l'objet est d'embrasser science et littérature, le second est un discours scientifique ayant une portée symbolique, donc poétique, tandis que le premier est un discours littéraire s'emparant d'un objet scientifique. Flaubert et Goethe forment le projet commun d'une œuvre qui prendrait la forme d'un discours littéraire sur le discours scientifique, mais aussi d'un discours sur la littérature et sa capacité à atteindre un savoir spécifique sous la forme d'une position critique. Une fonction de la littérature semble alors être de produire un savoir sur l'homme – selon les distinctions des sciences chez Dilthey – et une critique des sciences de la nature. Mais tandis que Goethe est encore l'héritier, au début du XIXe siècle, du rêve des encyclopédistes d'un discours qui embrasserait tous les champs du savoir, Flaubert, proche de Dilthey, est le témoin, à la fin du XIXe siècle, de l'éclatement moderne des disciplines.

Le XIXe siècle apparaît donc, dans l'histoire des relations entre littérature et sciences, comme une époque charnière. Anne-Gaëlle Weber, sur ce domaine, est l'auteure de deux études importantes qui illustrent l'apport de la littérature comparée à la compréhension des relations entre littérature et sciences : *A beau mentir qui vient de loin*, en 2004, et *Les Perroquets de Cook*, en 2013[24]. Le premier conduit à une remise en question de cette chronologie de la séparation des disciplines. Elle y aborde une forme du roman, illustrée par Poe, Melville, Jules Verne, Alexandre Dumas, Stevenson, Joseph Conrad, qui reprend la forme du récit de voyage scientifique pour le tirer vers le romanesque, et la fiction se trouve en même temps nourrie d'histoire naturelle. Quant au second, il prend pour point de départ un passage de la *Relation historique d'un voyage aux régions équinoxales du Nouveau Continent* (1814). Le naturaliste et voyageur Alexander von Humboldt y notait que nombre de récits de voyage mentionnaient la présence de perroquets dans l'île de Ténériffe, où il n'y en avait pas, et accusait leurs auteurs d'avoir simplement reproduit cette observation de précédents récits de voyage. Le rapport à une référentialité, sous la forme d'une observation ornithologique, servait de moyen pour considérer les rapports entre fiction et science. Dans les deux ouvrages, la perspective comparatiste est renforcée par la position centrale de la figure du voyageur, qui représente une sorte de médiation entre les deux domaines, et permet aussi de croiser les cultures.

Isabelle Mons, pour sa part, s'interroge à propos de la mise en récit des sciences opérée par la littérature, sur une mission possible de la littérature :

celle de proposer de l'être humain une interprétation plus objective que celles du discours scientifique[25]. Elle interroge aussi l'idée reçue d'un conflit entre l'imagination à l'œuvre dans les fictions et la rationalité du discours scientifique. Du *Frankenstein* de Mary Shelley aux textes de Jules Verne, de Flaubert ou de Zola, la littérature éclaire les sciences à la lumière des mythes, comme celui de Prométhée ou encore celui de la métamorphose, illustré par Kafka ou Ionesco. Le lien de la fiction littéraire avec, cette fois, la psychanalyse, éclairé par les analyses de Foucault sur l'avènement des sciences humaines, permet une réflexion sur la folie qui fait aussi de la littérature le lieu d'une connaissance sur l'homme.

Dans l'ensemble de ces travaux, les passages qu'emprunte la méthode comparatiste sont de divers ordres : passages entre les cultures, entre récits non-littéraires et littérature, entre discours scientifique et discours poétique, supposant une démarche profondément interdisciplinaire.

Littérature et arts

Dans son « Introduction » à *L'Œuvre de l'art*, Gérard Genette s'explique sur l'apparent paradoxe, pour un littéraire, de s'intéresser aussi à l'art, et insiste sur le glissement naturel, pour quiconque aborde la littérature d'un œil un tant soit peu théorique, de glisser non seulement vers l'art, mais vers l'esthétique. Il rend compte d'une part de « ce présupposé d'inclusion entre l'esthétique et l'artistique, qui n'est pas universellement partagé, non plus d'ailleurs que la distinction, souvent ignorée, entre ces deux domaines » ; et constate d'autre part « que la littérature aussi est (aussi) un art, et que par voie de conséquence la poétique est un canton de l'histoire de l'art, et donc sans doute de l'esthétique[26]. »

L'intermédialité et ses origines

L'étude des relations entre littérature et arts peut alors faire intervenir deux types d'approches : celles, esthétiques, qui s'interrogent sur le fondement du lien entre littérature et arts, sur la différence des modes de représentation, ou encore sur la nature des œuvres ; et celles, fondées sur des présupposés sémiotiques, qui analysent le passage d'un même motif entre la littérature et les arts. Ce changement de support, caractérisé par la

notion d'intermédialité, fait intervenir le recours aux méthodes d'analyse issues des différents domaines, qu'il s'agisse de la critique d'art, de la musicologie, des arts du spectacle ou de l'analyse filmique. Car les arts, au même titre que la littérature, peuvent être tenus pour des langages ; de sorte qu'une continuité naturelle s'établit entre l'étude des relations littéraires interculturelles, qui étudient les passages entre différentes langues, et l'étude des relations entre littérature et arts.

Si le terme d'intermédialité a été emprunté à la sémiotique pour analyser ces passages entre des supports esthétiques différents, de telles investigations sont anciennes et les approches comparatistes actuelles ne font que les réactiver ou les prolonger. S'il est par exemple connu que Lessing, dans son *Laocoon* (1766) répondait à Winckelmann et à ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture* (1755), il répondait tout autant, en traçant des frontières entre littérature et arts plastiques, au *ut pictura poesis* défendu par l'abbé Dubos dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719). Et si les réflexions sur les relations entre les arts ont nourri les philosophies, celles de Schopenhauer, de Hegel, de penseurs de la musique comme Eduard Hanslick ou August Wilhelm Ambros, ou encore d'Adorno dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*, Boèce, dans son *Traité de la musique* rédigé autour de 510, apparaît pour beaucoup comme le fondateur de toute réflexion sur l'intermédialité.

C'est aussi par des approches scientifiques, ainsi que le montre Marianna Babich, que l'esthétique musicale a pu trouver à se fonder, dès le XVIIIe siècle, que ce soit chez Charles Avison, Johann Georg Sulzer, Johann Nikolaus Forkel, Johann Gottfried Herder, ou Joshua Steele dans son *Essai sur la mélodie et la mesure dans la parole exprimées par des symboles particuliers*. Elle rappelle encore que, vers la fin du XIXe siècle, Sidney Lanier entreprend d'identifier des rapports entre musique et métrique anglaise (*Science du vers anglais*, 1880) et que ces rapports entre musique et poésie sont analysés sur un mode plus général dans la célèbre thèse de Jules Combarieu, *Le Rapport de la poésie et de la musique considérée du point de vue de l'expression* (1893). Elle remarque enfin que, même dans l'histoire de la littérature comparée, le mouvement allemand de l'« histoire de l'esprit » (« *Geistesgeschichte* »), rassemblant Fritz Strich, Paul Kluckhohn, Hermann August Korff, Walther Rehm, Rudolf Unger ou Oskar

Walzel, a exploré les relations entre littérature et arts dans l'entre-deux-guerres[27].

Ce domaine de recherche a néanmoins été l'objet d'un renouvellement récent. D'une part il a conduit à de nouvelles réflexions sur la nature de l'œuvre littéraire dans le système des arts ; d'autre part il a renouvelé la comparaison habituelle de la littérature avec la peinture ou la musique et a donné lieu à l'exploration de relations avec d'autres arts comme l'architecture ou la danse. Ce dernier cas, qui présente un exemple d'« art vivant », dans lequel l'œuvre ne demeure pas mais se réalise dans l'instant, permet une nouvelle conception de l'œuvre littéraire, non comme monument mais comme essence volatile et fugace, comprise dans des relations avec la vie.

La réflexion sur le corps et sur le mouvement comme éléments de l'œuvre ont également permis de renouveler la compréhension du théâtre et de voir dans les études théâtrales un type d'approche faisant intervenir l'intermédialité, puisque la mise en scène fonctionne comme une actualisation, mais en même temps comme une transposition ou une interprétation du texte. L'étude du rapport entre littérature et danse permet donc de penser le théâtre à la fois comme œuvre littéraire, en tant que texte, et qu'art du spectacle, en tant que représentation, et d'envisager ce caractère composite comme entretenant une relation complexe, qui se joue, comme la danse, dans l'instant. Enfin, le théâtre présente un autre point commun avec la danse, dans l'autonomie problématique de l'art à l'égard d'un autre art : de même que la danse, art indépendant, ne peut guère avoir d'existence sans la musique, le théâtre, qui est représentation scénique, ne peut avoir d'existence sans la littérature, sans le texte. Les approches intermédiales peuvent donc aussi conduire à réfléchir sur l'hybridité de certains arts qui suppose un lien étroit, structurant l'œuvre, entre différents supports esthétiques : la musique n'existe-t-elle pas elle-même dans la dualité représentée par la partition et l'interprétation ?

Ut pictura poesis

Historiquement, les passages entre littérature et arts ont pu être abordés d'abord à partir du *ut pictura poesis*, qui affirme l'imitation des effets de la peinture par la poésie. Daniel Bergez évoque les différents aspects de cette question dans la synthèse qu'il propose sur les relations entre littérature et

peinture[28]. Analysant ce qu'il appelle des « tableaux d'auteurs », Bernard Vouilloux s'arrête sur l'exemple d'un passage de *Jacques le Fataliste* où Diderot, par la bouche de Jacques, propose un « tableau "en récit" ». Le Maître affirme à Jacques qu'il aime les tableaux « en récit », et celui-ci lui en propose un qui suscite de son maître une réaction admirative : « Jacques, ta composition est bien ordonnée, riche, plaisante, variée et pleine de mouvement. À notre retour à Paris, porte ce sujet à Fragonard, et tu verras ce qu'il en saura faire ». Bernard Vouilloux montre la manière dont Jacques, par l'agencement des « lieux, personnages et accessoires », compose son tableau littéraire « à la façon d'un peintre[29] ». Telle est peut-être la forme première du *ut pictura poesis*, de l'imitation des procédés de la peinture par la poésie.

Pascale Auraix-Jonchière esquisse une typologie des fonctions de la relation de la littérature à la peinture. Le point de départ est bien sûr la description de peinture et l'ensemble des variations autour de l'*ekphrasis*. Celle-ci est volontiers le fait de « peintres écrivains » comme Delacroix ou Fromentin, ou d'« écrivains peintres » comme Goethe, dans *Les Années de voyage de Wilhelm Meister*, Eugène Sue ou Zola. Mais un genre comme les salons lui donne une réalité bien plus institutionnelle. Car si l'exposition publique des œuvres plastiques existe depuis la Grèce antique, le salon est un phénomène daté, qui apparaît sous Louis XIV sous l'impulsion de l'Académie royale. Diderot, qui a un rôle fondateur et, autour de lui, Rousseau ou Sébastien Mercier, approfondissent la fonction de l'*ekphrasis* car « écrire sur la peinture […] revient en fait à écrire sur l'œil et plus encore "l'esprit qui regarde[30]" ». Le procédé conduit à transformer le lecteur en spectateur et à l'intégrer dans l'œuvre littéraire, selon un procédé d'interpellation qui rappelle la peinture romantique. Chez un Caspar David Friedrich, par exemple, dans des tableaux comme *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818) ou *L'Entrée du cimetière* (1825), un personnage du premier plan figure le regard du contemplateur de la toile.

Mais le regard introduit la subjectivité, accentuée par la part de fiction propre à l'œuvre, et fait passer de l'écriture sur l'art à ce que Pascale Auraix-Jonchière appelle la « transposition d'art », laquelle « oscille entre statisme de l'image et dynamisme verbal » et peut prendre deux formes : la « narrativisation du pictural », la « picturalisation de la narration ». Ainsi, le *Massacre des Innocents* de Bruegel donne lieu à des transpositions bien différentes chez Maeterlinck et chez Eugène Demolder, qui lui-même, du

conte au théâtre, opère des transpositions différentes. On peut de même mesurer l'écart entre les transpositions que proposent Hoffmann et Eichendorff du *Point d'orgue* de Hummel. Enfin, la transposition vaut comme « expérience dans une enquête intime, qui tient de l'introspection et de la réappropriation » : « Écrire la peinture revient en effet à écrire le monde dès lors que le regard est en jeu[31] ».

L'écriture de la peinture dégage ainsi plusieurs modalités dans les relations que la littérature y engage avec la peinture. La première consiste à faire voir : tel est l'objet premier des *Salons* de Diderot, qui s'adressent en premier lieu à des lecteurs n'ayant pu assister à l'exposition. Une des conséquences possibles est l'hypotypose, dont Jean-Louis Backès souligne qu'elle correspond à un des deux sens possibles du mot « image » en littérature, et qu'il définit comme « une très légère hallucination », consistant en ce que « le lecteur croit avoir l'objet nommé devant les yeux[32]. » C'est en cela que l'œuvre littéraire, qui donne à voir l'œuvre picturale, la rejoint.

Une seconde modalité consiste à recréer en littérature l'œuvre picturale, ce qui conduit à mettre à distance le référent, déjà esthétisé par la médiation d'une autre œuvre. Tel est peut-être le projet littéraire de Huysmans dans *À rebours* (1884), dans le fameux chapitre V où des Esseintes contemple les deux toiles de Moreau qu'il possède, *Salomé dansant devant Hérode* (1876) et *L'Apparition* (1875). C'est dans cet ordre que des Esseintes contemple successivement ses tableaux, inversant l'ordre de leur création, mais suivant un ordre narratif, dans un roman qui abolit toute narration mais la recrée donc sur le mode de la contemplation esthétique. Et dans chacun des cas, le roman commence par une présentation et une description du tableau, pour ensuite, dans un passage au présent de narration, entrer dans l'intrigue décrite par Moreau. Un exemple plus direct encore est formé par Hugo qui est l'auteur de quelque trois mille dessins, dont certains sont proches de son œuvre littéraire. *Le Rhin* a été composé, on le sait, à partir de notes prises au cours de deux voyages. Mais ces notes pouvaient prendre la forme de dessins, donnant ensuite lieu à des descriptions poétiques. Texte et image sont ici indissociables, et l'on pourrait multiplier les exemples de comparaison de ses descriptions de paysages avec ses dessins.

Une troisième modalité peut intervenir, celle d'une fusion des arts, le roman, dans ses formes les plus modernes, pouvant intégrer des éléments picturaux : Françoise Sammarcelli analyse l'exemple de Steve Tomasula

qui, dans *Le Livre du portrait* (2006), introduit des éléments graphiques – par la typographie, le jeu des couleurs, et même par la présence de dessins au crayon brun de sa femme, Maria Tomasula, qui est peintre – dans une œuvre hybride[33].

Ces formes différentes que la littérature engage avec la peinture donne lieu à diverses fonctions. Que la fiction prenne pour objet la peinture en fait d'abord le lieu d'expression de conceptions esthétiques. Le texte littéraire, par le détour de sa référence à la peinture, exprime une conception de l'art et de la création. Dans l'histoire du roman de l'artiste, cette œuvre fondatrice qu'a été le *Henri d'Ofterdingen* de Novalis, publiée inachevée, à la mort de l'auteur, par son ami Tieck en 1801, a fait du genre une réponse à celui du roman de formation. Novalis y répond au *Wilhelm Meister* de Goethe (1795-1796), pour qui la formation du protagoniste s'achève dans un renoncement à l'idéal au profit de la réalité, de l'art au profit de la vie sociale. Au contraire, la fameuse « fleur bleue », pour laquelle le roman est demeuré célèbre, représente l'union de la vie et de l'art, de l'idéal et de la réalité. De même, « Le Chef-d'œuvre inconnu » de Balzac (1831) définit l'œuvre par la vie que lui insuffle l'artiste, idée qui formera la trame du « Portrait ovale » (1842). Dans cette nouvelle de Poe, l'épouse du peintre, qui est son modèle, s'éteint au moment où l'œuvre prend vie. Avec une finalité différente, *Fort comme la mort* (1889) de Maupassant peut aussi, derrière le roman sur le vieillissement, se lire comme une réflexion sur le rapport de l'œuvre au référent. Dans une certaine mesure en effet, l'intrigue illustre la formule d'Oscar Wilde selon laquelle ce n'est pas l'art qui imite la nature, mais la nature qui imite l'art. Le portrait idéal d'Any cesse en effet de lui ressembler lorsque celle-ci vieillit, mais représente alors parfaitement sa fille Annette, qui a grandi. L'histoire est une manière de retourner l'objection platonicienne, formulée dans le livre X de la *République*, selon laquelle l'œuvre d'art est éloignée à deux degrés de la vérité : car l'œuvre a ici atteint la vérité, l'Idée d'après laquelle Any, puis Annette, ont été réalisées, de sorte que c'est finalement le modèle qui y tient la position de copie.

Cette fonction de l'œuvre littéraire comme illustration d'une réflexion esthétique peut se compléter d'une fonction plus directement critique, comme dans *Manette Salomon* des frères Goncourt (1867), tableau de la vie des artistes entre 1844 et 1860, et en particulier dans des ateliers – celui d'Ingres servant de référence. De même, dans *L'Œuvre* de Zola (1886), la

toile *Plein Air* de Claude Lantier est connue pour avoir été inspirée du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, ce qui donne au roman l'occasion d'intégrer une critique de la peinture impressionniste. Au-delà, les différents mouvements picturaux du temps semblent construire le parcours de Claude, qui passe à la peinture naturaliste puis, avec sa dernière toile représentant la femme sous la forme d'une divinité solaire, la peinture symboliste. Le lecteur peut dégager, du lien, dans ce parcours, entre les étapes de la vie du personnage et ses orientations esthétiques, une critique des différents mouvements.

La relation sans doute privilégiée que le roman engage avec la peinture soulève la question des genres littéraires et conduit à s'intéresser au roman de l'artiste. Or, si celui de Novalis, comme le *Docteur Faustus* de Thomas Mann (1947), présente l'artiste sous les traits du musicien, la figure du peintre domine et l'on a même pu distinguer, au sein de la tradition du roman de l'artiste, le sous-genre du « roman du peintre ». Dans cette histoire littéraire, Bernard Vouilloux examine, dans le domaine français, la dimension fondatrice du « Chef-d'œuvre inconnu » de Balzac qui a « continué à "parler" à ses lecteurs, illustrateurs et adaptateurs successifs, depuis les frères Goncourt et Zola jusqu'à Jacques Rivette, en passant par Cézanne (ou ses biographes) et Picasso ». L'exemple lui sert de point de départ pour montrer la circularité des relations entre littérature et peinture. Il évoque le mot fameux prêté à Cézanne, « Frenhofer, c'est moi », reprenant celui de Flaubert à propos de Madame Bovary, et montre les implications esthétiques et les présupposés d'une telle identification. C'est ici la question de la réception de l'œuvre d'art et la reconnaissance de l'artiste qui sont en cause, et Bernard Vouilloux évoque ce qu'il appelle « le piège du *Chef-d'œuvre inconnu* » :

> "Le piège monté par *Le Chef-d'œuvre inconnu* est d'autant plus efficace que son mécanisme est constitutif du *texte* lui-même, son fonctionnement étant activé tour à tour par les effets de lecture dont l'*histoire* propose une représentation et par ceux que l'œuvre suscite à son propre niveau de réception[34]."

Le détour par la peinture est donc aussi le lieu d'une réflexivité de l'œuvre, qui met en scène l'acte de lecture tout en le déterminant. De fait les interprétations de la nouvelle de Balzac, tantôt comme réflexion sur la création esthétique en tant que vie insufflée à l'œuvre, sorte d'interprétation du mythe de Pygmalion, mais tantôt aussi en tant que fiction sur la reconnaissance de l'art, comptent parmi les plus récurrentes. Cette seconde

voie est sans doute un *Leitmotiv* du roman de l'artiste, et tout le roman de Somerset Maugham, *The Moon and Sixpence* (*L'Envoûté*, 1919), mise en fiction de la vie de Gauguin, se construit autour de la reconnaissance tardive, une reconnaissance en retard sur la création, de l'œuvre de son personnage de Strickland.

Un autre point commun rapproche le roman de Somerset Maugham de la nouvelle de Balzac : tous deux ont participé à la fortune du motif littéraire de l'atelier de peintre, qui a même conduit Picasso, en 1931, à s'installer au 7, rue des Grands Augustins, adresse qui est, dans la nouvelle de Balzac, l'atelier de Porbus. Quant au roman de Somerset Maugham, il s'achève sur le chef-d'œuvre de son personnage de Strickland qui, aveugle, peint sur les murs mêmes de sa maison, confondant atelier et œuvre d'art. L'atelier, lieu de création, élevant à une « connaissance poétique, féconde en joie », dit Proust à propos du fameux atelier d'Elstir, est le lieu du secret de l'art, et art lui-même[35]. Il devient aussi, ainsi que l'a montré Pascal Aquien à propos de la scène d'ouverture du *Portrait de Dorian Gray*, qui est une scène d'atelier, non seulement clé de compréhension du roman de l'artiste, mais aussi, par un curieux retour, et une sorte de réflexivité, motif pictural. En dehors de *L'Atelier du peintre* (1855) de Courbet, *L'Atelier de Bazille*, de Bazille et Manet, *Les Amateurs de peinture*, d'Ernest Meissonier, *L'Atelier d'Eugène Delacroix*, d'E. Renard, l'*Académie Julian*, de John Cameron, *Un atelier aux Batignolles*, de Fantin-Latour ou le *Coin d'atelier* de Manet sont quelques-uns des exemples où le motif de l'atelier sert à montrer l'art à l'œuvre et à exprimer « le rapport entre le dedans (surchargée de signes) et le dehors, c'est-à-dire la nature[36] ». Les relations que la littérature engage avec la peinture prennent donc aussi la forme d'un échange, et Danièle Chauvin, par exemple, a pu analyser la place de la poésie dans les gravures de Blake[37].

Sculpture, architecture et littérature

L'exemple, si important dans l'histoire de la littérature et dans l'histoire des genres littéraires, des relations entre littérature et peinture soulève la question de ses relations avec l'ensemble des arts, et d'abord des autres arts plastiques qui, comme la peinture, relèvent d'une vision. Parmi ces arts, la sculpture et l'architecture ont suscité de nombreux travaux comparatistes.

Peut-être plus que la peinture, la sculpture offre à son contemplateur l'expérience de « la rencontre d'une forme solide dressée dans l'espace, d'un volume et d'un morceau de matière[38] ». La peinture de Vasarely offre l'exemple d'œuvres qui ne sont pas les mêmes selon le point de vue d'où on les observe. Mais les trois dimensions de la sculpture systématisent cette expérience, et l'on peut même faire le tour d'une sculpture quand le tableau, accroché au mur, ne le permet pas. Dans le texte célèbre qu'il consacre, en 1798, au groupe sculptural du *Laocoon*, Goethe développe cette idée en affirmant que, selon l'angle ou la distance d'où on l'observe, le groupe présente différents aspects, suggérant le mouvement, et éclairant différents moments de la narration, à l'instar d'une tragédie. La relation avec la littérature est ici au premier plan de son analyse.

Goethe reprend un débat qui a couvert toute la seconde moitié du XVIIIe siècle, jusqu'à l'époque romantique, et qui a croisé les voix de Herder, Diderot, Blake, Schopenhauer parmi d'autres. Lessing en est l'initiateur, dans son essai *Laocoon* publié en 1766, et qui se voulait une réponse à Winckelmann (*Réflexions sur l'imitation des artistes grecs en sculpture et en peinture*, 1755). Loin de réfléchir à la relation entre littérature et arts, il trace des frontières, en particulier entre littérature et arts plastiques, et oppose la représentation de l'épisode de la guerre de Troie consacré à la mort de Laocoon dans l'œuvre sculpturale, redécouverte en 1506, et dans l'*Enéide* de Virgile. Il remarque que, dans la sculpture, la bouche à peine ouverte traduit une douleur contenue, tandis que le poème de Virgile développe avec force détails les cris et hurlements du personnage. Lessing en conclut que le beau n'est pas de la même nature dans tous les arts et que, dans les arts qui s'offrent à la vision, le moment esthétique est celui qui précède le basculement dans le laid, c'est-à-dire vers la mort. La littérature, elle, ne montre pas, mais fait entendre, et peut produire des représentations différentes. La discontinuité des arts, selon Lessing, est liée aux moyens de leur représentation. Il distingue sur ce critère les arts dont la représentation se déploie dans le temps, comme la musique ou la poésie, et ceux dont la représentation est spatiale, comme l'ensemble des arts plastiques. Mais, on le voit, cette frontière des arts établit en même temps une analogie et une relation entre eux, et en particulier suggère une affinité naturelle entre poésie et musique.

La sculpture est ici prise comme modèle pour illustrer la frontière entre les arts. Chez les Goncourt au contraire, dans leur roman *Manette Salomon*,

elle sert de modèle à la fois pour réfléchir au statut du référent dans l'œuvre et pour manifester la continuité entre les arts, voire entre référent et transposition artistique. Le roman, c'est bien connu, est construit de manière symétrique, la première moitié étant occupée par la quête du modèle idéal, Manette n'apparaissant donc que dans la seconde moitié. Une référence à la sculpture intervient vers le milieu, au chapitre L, au moment de la première pose de Manette : « elle apparut à Coriolis dans la pose de ce marbre du Louvres qu'on appelle le *Génie du repos éternel* ». Le référent n'est un modèle idéal que parce qu'il est déjà esthétisé, qu'il relève du monde de l'art et non de la nature : Manette reproduit la posture du *Génie du repos éternel*, et c'est encore la nature qui imite l'art. Mais, par cette comparaison du modèle avec une sculpture, le texte romanesque établit un lien entre sculpture, peinture et littérature.

Si la sculpture est ici une manière de suggérer la beauté idéale de Manette, elle représente souvent, plus généralement, la pérennité de l'œuvre devant l'éphémère de la vie. Dans la dernière strophe de son poème sur « L'Art », dans *Emaux et Camées*, c'est par la sculpture que Théophile Gautier illustre la tension entre l'idée et la matière à l'œuvre dans le processus de création :

> « Sculpte, lime, cisèle ;
> Que ton rêve flottant
> Se scelle
> Dans le bloc résistant ! »

Si la sculpture permet de figurer l'œuvre comme matière, l'architecture la représente comme construction. La figure privilégiée de la cathédrale ajoute l'idée d'une référence de l'œuvre au sacré. Les relations entre littérature et architecture sont souvent évoquées à propos du texte bien connu que le jeune Goethe, en 1773, consacre à la cathédrale de Strasbourg, intitulé *De l'architecture allemande*. On retient de l'éloge de Goethe une valorisation de l'art gothique, l'« impression totale et majestueuse » qui emplit son âme, mais surtout un commentaire qui, attaché aux relations du détail à l'ensemble, donne une image organique de l'œuvre : « tout ici, jusqu'au plus infime filament, est forme et concourt à la finalité du Tout ». De ce passage, Roland Recht propose le commentaire suivant : « Goethe était parvenu à cette perception unifiée, pacifiée pour ainsi dire, entre le détail et le tout, en ayant recours à la notion de génie[39] ».

Ce texte de Goethe sert souvent de modèle. Mais il existe d'autres œuvres canoniques ayant exploré les relations avec l'architecture, comme *Jude l'Obscur* (1895) de Thomas Hardy. *Notre Dame de Paris* (1831) est un exemple tout aussi fréquemment cité, le roman de Hugo étant aujourd'hui indissociablement attaché à la cathédrale. Hugo y fait alterner l'intrigue située au Moyen Âge avec un commentaire contemporain sur les détériorations subies par le monument, ses rénovations ratées, Hugo écrivant avant celle entreprise par Viollet-le-Duc.

Comme la sculpture, l'architecture sert souvent à penser la relation de l'esprit à la matière dans la création, mais y relève la dimension de construction. Dans un colloque consacré à l'architecture et aux architectes dans la littérature française, Madeleine Bertaud soulignait l'analogie : « le livre, l'édifice, sont deux constructions humaines ». Elle approfondit en remarquant que l'architecture permet de comprendre le rationalisme de toute construction, et Diderot « percevait le beau par la perception de rapports mathématiques, et croyait à la convergence des arts entre eux, à leur commune valeur "hiéroglyphique[40]". »

En littérature comparée, l'étude des relations entre architecture et littérature est récente, et s'est développée en grande partie sous l'impulsion de Joëlle Prungnaud qui a en particulier exploré la place de la cathédrale dans la littérature. Ses *Figures littéraires de la cathédrale* se fondent sur le constat d'un engouement esthétique donnant lieu à une floraison de représentations. Ces représentations sont abordées à travers les différents genres de la littérature, à travers, également, des modalités différentes, allant de la simple contemplation de l'édifice à une « vision recréée par l'imagination ». Enfin, l'image que forme la cathédrale et sa place dans l'œuvre donnent lieu à une interprétation de son symbolisme, de ses significations[41]. Elle évoque par ailleurs la nature des rapports que la littérature engage avec l'architecture : elle peut porter sur un édifice imaginaire ou réel, en proposer un commentaire, donner à le voir « pour combler le regard (intérieur) du lecteur, par la description », ou encore représenter une image[42]. Dans sa vaste étude sur les métaphores de la cathédrale, Lioudmila Chvedova aborde cet autre aspect des relations entre littérature et architecture, dans un contexte où l'œuvre architecturale est pour ainsi dire littérarisée[43]. Elle montre en particulier comment le modèle de la cathédrale gothique, étendu à la cathédrale médiévale, est utilisé pour caractériser le livre : l'exemple de Proust, dans *Le Temps retrouvé*, est bien

connu, mais il n'est qu'une illustration particulièrement forte d'une imagerie récurrente.

De l'œuvre d'art aux arts vivants

Les arts de la pierre présentent de l'œuvre en général une image de fixité, au contraire des arts du mouvement. Ceux-ci présentent d'ailleurs entre eux des contiguïtés qui en rendent les frontières délicates. Le théâtre, qui relève lui-même à la fois de la littérature et du spectacle, peut accorder une place au mime ; l'opéra relève lui aussi du spectacle, mais comprend également une part littéraire et une part musicale. Et que dire de la danse ? Celle-ci peut être une partie d'une œuvre, mais constitue un art à part entière, un art paradoxal, puisque, par son évanescence, il met à mal le cliché de l'éternité de l'œuvre d'art. Certes, il est possible de comparer la chorégraphie à la partition musicale, voire au texte d'une pièce de théâtre mais, si l'on voulait pousser plus loin la comparaison avec le théâtre, ce serait plutôt aux didascalies qu'il faudrait la comparer. Car l'œuvre de danse se confond avec la représentation et n'est pas reproductible, elle se joue dans l'instant, radicalisant le situation représentée par la mise en scène d'une pièce de théâtre.

Un problème théorique se pose alors. Si Lessing distinguait entre arts spatiaux, comme la peinture ou la sculpture, et arts temporels, comme la musique ou la poésie, la danse, qui se déploie dans un espace mais se définit par le rythme et ne se conçoit pas sans la musique, se trouve à l'intersection de ces deux domaines. On peut songer à une autre typologie connue des arts, celle de Nelson Goodman qui, dans *Langages de l'art* (1968), distinguait entre arts autographiques et allographiques. Tandis que dans les premiers, comme la peinture ou la sculpture, l'œuvre se confond avec son support matériel et n'est donc pas reproductible, les seconds se voient actualisés dans un support qui est extérieur à l'œuvre. Ainsi en va-t-il de la littérature, qui ne confond pas l'œuvre et le livre, et de la musique, l'œuvre étant simplement contenue dans la partition. Bien sûr, des questions de frontières se posent encore. Mallarmé, dans le *Coup de dés*, ne s'est pas contenté de considérer la forme, la taille et la disposition des lettres sur la page comme partie intégrante de l'œuvre ; mais aussi la feuille dans sa matérialité, la couleur du blanc, le grain du papier. L'œuvre mallarméenne combine alors le texte à la typographie et au support même, et glisse de

l'allographe à l'autographe. Quant à la danse, elle est encore un exemple du flou de ces frontières, puisque les corps des danseurs font partie de l'œuvre autant que le mouvement, les deux aspects ne pouvant du reste être totalement distingués.

Mais une troisième distinction peut à son tour apporter un éclairage à la singularité de la danse : celle qui distingue l'œuvre du monde vivant. Entre la sculpture, où l'œuvre est taillée dans le marbre qui en fait partie, et la littérature ou la musique, dans lesquelles le texte comme la partition donnent une image moins matérielle de l'œuvre, il reste une image commune : elle est ce qui reste du travail du créateur, et offre l'image d'une éternité comme résultat matériel de la création artistique. La danse s'en distingue par son évanescence, son accomplissement dans l'instant, son caractère fugitif, et même insaisissable. En outre, si la danse émane du danseur, il n'est pas possible, comme le dit Yeats, de distinguer le danseur de la danse[44], comme on peut distinguer l'œuvre littéraire de son auteur. La danse, comme l'ensemble des arts de la représentation, appartient aux « arts vivants », ceux d'où ne résulte pas une « œuvre d'art » qui reste.

La distinction des arts sur un tel critère soulève la question épineuse de la hiérarchie des arts, question que Guy Ducrey, qui a fait entrer la danse dans le champ de la littérature comparée, n'écarte pas : « Le spectacle du geste est-il inférieur au théâtre du texte ? Est-ce déchoir que d'aller au ballet après avoir applaudi une tragédie ? Se compromet-on à aimer le vaudeville et l'opérette ? Et pour acclamer les clowns, trahit-on les livres[45] ? » Mais il cite plus loin la boutade qu'Arthur Symons avait adressée à Verlaine, en 1893, lors de sa visite à Londres : « J'aime Shakespeare, mais j'aime mieux le ballet[46] ! ». On voit que la question des rapports entre le texte et le geste conduit bien au-delà de la danse, et l'on songe, à propos de cette hiérarchie des arts, à l'essai de Kleist *Sur le théâtre de marionnettes* (1801), au seuil duquel le narrateur croise par hasard, à la sortie d'une pièce de théâtre de marionnettes, un danseur d'opéra qui s'y était aussi rendu. La conversation devient dialogue sur la grâce, fondée sur le paradoxe que le danseur d'opéra était allé chercher dans la marionnette l'idéal d'un mouvement pur, affranchi de la pesanteur.

Par la perfection idéale du mouvement qu'elle décrit, la danse devient plus généralement figure esthétique et se constitue en mythe littéraire. C'est ce que montre Guy Ducrey, qui évoque la manière dont la littérature fin-de-siècle est habitée par le fantasme de la « danseuse "exotique" », déclinée

dans « les trois catégories principales de l'Andalouse, de l'Égyptienne et de la Javanaise[47] ». Surtout, c'est la danse de Salomé qui envahit la littérature et les arts, sous la plume de Flaubert, de Mallarmé, de Wilde. Dans sa propre évocation de Salomé dans *À rebours*, Huysmans se rapporte au poème de Mallarmé et aux deux tableaux de Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode* et *L'Apparition*. Les deux descriptions semblent retracer les deux étapes du récit biblique, la danse de Salomé et la décollation de saint Jean le Baptiste, tandis que la lecture du poème de Mallarmé permet de faire entendre la voix même de la danseuse. Dans un autre ouvrage sur le sujet, *Corps et Graphies*, entreprenant une « poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e^ siècle», Guy Ducrey analyse encore la figure de la danseuse, ses représentations chez les naturalistes, les symbolistes et les décadents. Mais il utilise les écrits sur la danse pour faire apparaître la porosité des frontières entre ces mouvements et dégager un imaginaire commun de la chorégraphie comprise comme un langage sans parole, soulevant une interrogation inquiète sur la littérature[48].

À côté de la fiction littéraire de la danseuse peut figurer la participation de la danseuse à l'œuvre littéraire. Guy Ducrey évoque à ce propos le rôle joué par Sarah Bernhardt, y compris au théâtre, y compris dans un rôle masculin tel que Lorenzaccio, dans une pièce qu'elle-même avait créée en décembre 1896[49]. Enfin, le livret de ballet représente sans doute un autre point de convergence, puisqu'il est la part littéraire de la danse, et l'ouvrage d'Hélène Laplace-Claverie, consacré aux livrets de ballets de Théophile Gautier à Cocteau, ouvrait, cette fois dans le cadre de la littérature française, un champ de recherche encore neuf[50].

Le livret tisse étroitement ensemble littérature et danse. Mais la danse a comme caractéristique de ne pas pouvoir tracer de frontière autour d'elle, ne serait-ce que parce qu'elle ne peut se concevoir hors de la musique.

Musique et littérature : de la contiguïté à la symbiose

Les études de musicologie ont souvent offert leurs outils aux comparatistes, même si, dès 1989, Francis Claudon évoquait la relation en sens inverse[51]. Au niveau des arts, les relations entre littérature et musique peuvent être abordées sous divers angles : celui de la complémentarité, celui de la

représentation d'un art par l'autre ou encore celui de l'analogie. La première relation peut fonder des œuvres ou des genres qui combinent les deux arts. C'est le cas, bien sûr, de l'opéra, qui évidemment soulève le problème des relations engagées par l'œuvre entre sa part littéraire, le livret, et sa part musicale. Œuvre hybride, par nature destinée à une approche comparatiste, l'opéra peut aussi donner lieu à des enquêtes mettant en œuvre d'autres types d'approches comparatistes, comme le fait Belinda Cannone dans sa recherche sur la réception des opéras de Mozart[52]. Dans son essai sur *Musique et littérature*, Jean-Louis Backès interroge la complémentarité de la musique et de la littérature de manière fondamentale. Il cite le commentaire que Saint Augustin propose, dans la Vulgate 32, du psaume 33, verset 3 : « Qu'est-ce que chanter dans la jubilation ? C'est comprendre, mais ne pouvoir développer en mots ce qui est chanté par le cœur ». La musique s'inscrit ici dans une continuité à l'égard de la littérature ; elle supplée au manque que laissent les mots et, surtout, induit une relation peut-être plus directe avec le « cœur ». Un mot attire l'attention dans la citation : la « jubilation », dont Jean-Louis Backès précise qu'elle résulte d'une approximation de la traduction du texte latin, *jubilatio*, que l'ont peut comprendre comme « ovation, acclamation, voire sonnerie de trompette[53] ». C'est donc un type particulier de chant qui est considéré, ou plutôt le chant dans une certaine situation, celle d'adresser à Dieu un cantique nouveau.

La relation de complémentarité peut se prolonger sous la forme de la présence d'un art dans l'autre, et c'est la représentation de la musique dans l'œuvre littéraire qui intéresse au premier chef la littérature comparée. Aude Locatelli étudie dans cette perspective la représentation de figures de musiciens dans onze romans de l'artiste de langues allemande et française, aux XIX^e^ et au XX^e^ siècles[54] : les relations entre musique et littérature sont convoquées pour éclairer le concept de *Bildung*. Timothée Picard, qui choisit l'exemple du roman, fait figurer « l'évocation musicale » « parmi les principales modalités de musicalisation de la littérature » ; elle constitue selon lui « un morceau de bravoure par lequel s'actualise un idéal de poétique romanesque[55] ». Les exemples qu'offre la littérature ne manquent pas, et l'on peut prendre celui, bien connu, de la « petite phrase de Vinteuil » chez Proust. Celle-ci, sans doute inspirée, du moins en partie, d'une sonate de Saint-Saëns, donne lieu à un récit particulièrement construit, saisissant d'abord l'émotion musicale de Swann – dont Pierre

Brunel rappelle que le nom, proche du mot anglais pour « cygne », fait de lui un nouveau Lohengrin. Puis il se construit, toujours selon l'analyse de Pierre Brunel, en « micro-récit dans *Un amour de Swann*, comme *Un amour de Swann* est inséré, micro-récit lui-même dans *À la recherche du temps perdu*[56] ». D'une part, ce récit est celui de l'« expérience d'un amour si intense pour une créature d'art aussi volatile », qui place la réflexion sur l'art dans le roman, en quelque sorte, hors de l'intrigue ; d'autre part, au contraire, cet « amour de Swann pour ma petite phrase pourrait n'être qu'un métaphore de son amour pour Odette[57] ». De sorte que la représentation de la musique prend la forme d'un éclairage de l'intrigue sentimentale. Outre que le roman se structure lui-même, selon le principe du *leitmotiv*, comme une partition, et emprunte ses modalités à la musique, il recourt à cette dernière comme à un modèle pour les fins de sa narration.

Cependant, le *Leitmotiv* donne l'exemple du troisième type de relation, celui de l'analogie. De même qu'une « phrase » musicale se désigne par une notion qui renvoie au langage, de même le *Leitmotiv* est-il entré en littérature dans un fonctionnement qui souligne l'analogie entre littérature et musique. Jean-Louis Backès souligne dans cet emprunt de la littérature à la musique, une situation d'inversion manifestée dans l'édition de 1971 du *Dictionnaire Larousse du français contemporain*, à l'article *Leitmotiv* : « Formule qui revient sans cesse dans un discours, une œuvre littéraire, etc. » Il remarque que l'origine musicale du mot n'est rappelée qu'ensuite, dans une parenthèse, « comme si se faisait jour un vague scrupule, un souvenir d'une foi abjurée en l'étymologie […] : "Le *leitmotiv* est le motif musical conducteur[58]." »

Les relations entre littérature et musique vont donc au-delà de la simple analogie, ou de l'évocation de l'une par l'autre. Emmanuel Reibel analyse des relations plus profondes, allant « de la subordination à la correspondance », auxquelles il donne ces noms : « les affinités, les "sympathies", les "consanguinités[59]" ». Il rappelle que, à l'aube du romantisme, c'est la référence musicale qui caractérise de façon privilégiée cette nouvelle esthétique, soulignant que Senancour, dans ses *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, en 1802, parle de « sons romantiques ». Plus tard dans *Oberman*, le ranz des vaches, qui « ne rappelle pas seulement des souvenirs », mais qui « peint », lui sert de paradigme pour exprimer la valeur picturale du son[60]. Ce fragment, qui suggère l'idée d'une

correspondance plus générale des arts, place l'évocation musicale au fondement de toutes les représentations, dans une figuration du système des arts caractérisée par une étroite imbrication.

Au début de son essai *Les Arpèges composés*, Pierre Brunel fonde son projet d'interroger dans les deux sens les relations entre littérature et musique. Il part de la mise en doute de la réciprocité de ces relations, en opposant les exemples les plus connus de poètes recourant à la musique à l'entreprise de Debussy en littérature :

> « Alors que Verlaine demandait pour la poésie " De la musique avant toute chose ", alors que Mallarmé attendait de la poésie qu'elle reprît à la musique son bien, alors que Rimbaud finissait par se présenter, dans les *Illuminations*, comme "un musicien même, qui [aurait] trouvé quelque chose comme la clef de l'amour", le dernier Debussy semble inviter la musique à se contenter d'elle seule et à considérer, selon une formule célèbre qui est pourtant de Verlaine, que "tout le reste est literature" ».

Mais il analyse ensuite la composition complexe des arpèges de Debussy et parvient à ce constat : « La littérature se glisse, dans la partition de Debussy, à la faveur d'indications en français (« Lumineux »), ou en italien (« *elegamente, un poco pomposo* »), combinant là encore, *composant* des styles ou des nuances différents[61]. » La littérature comparée n'a donc pas seulement à interroger ce que la littérature doit aux autres arts, mais aussi la part littéraire des arts. Jean-Louis Backès cite l'exemple de la vocalise, qui associe une syllabe – plus précisément une voyelle – à une série de notes. Il y a là une présence du langage dans la musique, mais la relation est plus complexe, car la vocalise peut aussi pénétrer la littérature. Jean-Louis Backès cite l'exemple des *Grenouilles* où Aristophane caricature Euripide en lui attribuant une vocalise où la même voyelle occupe six syllabes.

Les deux exemples le montrent, le lien avec la musique apparaît comme consubstantiel à la littérature. Pour cette raison, c'est en tant qu'« arpèges composés » que Pierre Brunel considère le lien indissociable entre littérature et musique. L'objet de la littérature comparée n'est donc plus seulement d'analyser, entre littérature et musique, des passages compris comme la traversée de frontières, mais au contraire de les rapprocher par un dénominateur commun et de considérer la porosité des frontières entre les arts ou même, plus exactement, une relation de continuité entre les arts, hors de toute frontière.

Cette continuité a pu être analysée dans des recherches récentes où la musique est abordée comme principe structurant du roman. Frédéric Sounac

par exemple examine, depuis le premier romantique allemand, la manière dont le modèle musical comme principe de composition romanesque s'est constitué en utopie[62]. Il analyse les œuvres à cette lumière, le *Docteur Faustus* de Thomas Mann par exemple, mais la formation de cette utopie est aussi examinée dans le discours de philosophes et de penseurs, qu'il s'agisse de Kant, Hegel, Nietzche, Wittgenstein, Adorno ou Lévi-Strauss. Dans une perspective proche, Simona Carretta analyse la composition de romans, à partir de Proust et à travers le XX^e^ siècle, à la lumière du principe musical de la variation sur thème[63]. Celle-ci permet de saisir une modalité commune à la littérature et à la musique du rapport à la *mimèsis*. Enfin, la musique peut avoir un effet sur les formes, les genres et les phénomènes d'écriture propres à la littérature tout en étant objet de représentation littéraire. C'est sous ce double rapport qu'Aude Locatelli aborde la littérature consacrée au jazz[64].

Circulation entre les arts, synthèse des arts

Comme à propos des autres arts, les relations entre littérature et musique ont pu être abordées dans les deux sens. Par ailleurs la relation d'imbrication entre littérature et musique, mais aussi les liens, à travers la musique, entre les différents arts, conduisent à envisager les relations transesthétiques de manière plus large, et à considérer la position de la littérature dans le système général des arts. D'une telle considération émerge l'idée d'une correspondance entre les arts, d'une synthèse des arts, voire de l'idée wagnérienne d'une « œuvre d'art totale » (« *Gesamtkunstwerk* »). Dans le considérable ouvrage collectif qu'ils ont fait paraître sous le titre *Littérature comparée et correspondance des arts*, Yves-Michel Ergal et Michèle Finck font de cette question un objet privilégié de la littérature comparée :

> « La notion de correspondance des arts et la notion de correspondance entre la littérature et les arts gagnent à être explorées de façon neuve par la littérature comparée. Il s'agit de montrer que la littérature comparée (parce qu'elle est attentive au patrimoine littéraire et artistique de plusieurs pays) est capable de proposer une lecture féconde et inédite du dialogue entre la littérature et les arts (musique, peinture, architecture, photographie, danse, cinéma[65]). »

L'aspiration à une totalité esthétique représentée par la mise en relation des arts ou de la littérature avec les arts conduit à interroger le lien

particulier entretenu par la littérature avec le cinéma. Car le cinéma en lui-même représente déjà une totalité, ne serait-ce que parce que l'œuvre ne peut être individuelle. Si elle est en général rattachée au réalisateur, elle résulte d'une élaboration commune dans laquelle interviennent les auteurs du script et du scénario, le monteur, mais aussi les techniciens, des cameramen aux maquilleurs et, bien sûr, les acteurs, qui apportent aussi pour une large part sa substance au film. Mais la totalité à laquelle tend le cinéma vient surtout de sa position au croisement de plusieurs arts. Le cinéma est certes au départ un art de l'image, mais d'une image en mouvement et la représentation à laquelle il donne lieu se déploie, si l'on veut reprendre les critères de Lessing, à la fois dans l'espace – celui de l'écran – et dans la durée. À côté de l'image, le film fait intervenir bien sûr la musique, et présente aussi une part littéraire. Celle-ci n'existe pas seulement par le scénario, mais aussi par la place des dialogues entre les personnages, et même par la narration, que celle-ci prenne la forme d'un texte projeté sur l'écran ou d'une voix *off*.

Œuvre d'art totale si l'on veut, le cinéma appelle d'autant plus à la comparaison avec la littérature que de nombreux films sont adaptés de romans. Il serait absurde de vouloir en dresser une liste. L'exemple de la nouvelle de Thomas Mann, *La Mort à Venise* (1912), qui a inspiré un opéra à Benjamin Britten et a été adaptée à l'écran par Luchino Visconti, est aujourd'hui canonique. Toujours dans le cinéma italien, *Les Cent Vingt Journées de Sodome*, de Sade, a donné lieu à une adaptation de Pier Paolo Pasolini sous le titre *Salò ou les 120 journées de Sodome*. Mais l'action, située par Sade à la fin du règne de Louis XIV, est déplacée par Pasolini dans le gouvernement de Salò, en 1943. Ces déplacements historiques et les interprétations auxquelles elles donnent lieu de la part des réalisateurs, mais aussi la situation de transmédialité représentée par le passage de l'œuvre dans un support esthétique différent, représentent évidemment des domaines d'étude infinis pour la littérature comparée.

L'intermédialité soulève en particulier la question de la transposition du style et des représentations. Si l'on veut retenir un exemple, lorsque Murnau porte à l'écran le *Dracula* de Stoker (1897) sous le titre *Nosferatu* (1922), il s'attache à retrouver la symbolique des couleurs, le jeu du blanc et du noir, par exemple dans la célèbre scène de la calèche, où la suggestion d'un épisode fantastique est restituée, dans l'image filmique, par une impression d'apesanteur et un rythme irréaliste. Par ailleurs, tout le jeu stylistique de

Stoker sur les perceptions subjectives de Dracula par les autres personnages trouve des équivalents dans des jeux de caméra : le système de la contre-plongée suggère un regard, le procédé consistant à filmer l'ombre du personnage vise aussi à le faire paraître plus grand et moins circonscrit dans une réalité. Car l'image filmique, qui n'est pas d'une nature différente de l'image photographique, peut aussi être commentée en dehors de tout mouvement. Dans le domaine des relations entre littérature et cinéma, les travaux de Jeanne-Marie Clerc, consacrés aussi à la photographie ou à la télévision, ont été séminaux pour la littérature comparée[66].

Selon Hegel, dans l'*Esthétique*, l'art se caractérise par son enracinement sensible et sa vocation au monde intelligible. C'est la raison pour laquelle, selon lui, la poésie, qui ne se rattache à aucun sens, est l'accomplissement et le terme des arts, et doit être dépassée par la philosophie qui, entièrement située dans le concept, n'est plus de l'ordre de l'art. Bref, les arts autres que la poésie sont associés à un sens, et la correspondance entre les arts repose sur un présupposé : celui des synesthésies, des correspondances entre les sens.

Même si son origine est difficile à établir, l'idée des correspondances est développée dans l'Illuminisme, chez un Dupuis, un Swedenborg, un Lavater ou un Saint-Martin, qui cherchaient dans les correspondances universelles une manifestation des principes célestes. Dans *Les Synesthésies et l'école symboliste* (1900), Segalen fonde la musique et les arts visuels sur l'élaboration des deux sens qui correspondent à ces arts, la vue et l'ouïe et, dans un système de correspondances entre les arts, il pose la peinture en paradigme de l'esthétique romantique, représentant donc tous les arts. L'auteur par excellence des correspondances, Hoffmann, insiste dans son journal sur son hésitation entre deux vocations, celle de peintre et celle d'écrivain, et Baudelaire, dans *Richard Wagner*, fait reposer l'esthétique des synesthésies sur l'« indivisible totalité » formée par le monde. Ces quelques exemples font apparaître quelques-unes des significations des synesthésies et suggèrent des éléments d'interprétation de l'idée d'une correspondance entre les arts, en particulier l'unité profonde du monde physique et du monde moral[67].

L'aspiration à la spiritualité sur laquelle se fonde l'esthétique des synesthésies comme la recherche d'une correspondance entre les arts conduit naturellement à l'idée wagnérienne de l'« œuvre d'art totale ».

Timothée Picard lui a consacré un ouvrage dans lequel il souligne la fortune et le déclin de cette quête d'une totalité artistique[68].

Si la correspondance établit des relations entre tous les arts, la circulation complexes de ces relations, dans la dernière partie de l'ouvrage d'Yves-Michel Ergal et de Michèle Finck, est caractérisée par l'expression suggestive de « ronde des arts », définie comme « dialogue des arts visuels et des arts sonores ». Elisabeth Rallo y étudie, par exemple, la circulation du mythe d'Ophélie entre littérature, musique et peinture, Claude Jamain, le double rapport que le livre entretient à la musique et à l'image. Enfin Yves-Michel Ergal montre, à partir de trois types de relations, comment cette « ronde des arts » conduit à la constitution de figures mythiques. La première modalité, la suggestion, lui semble illustrée par le rapport qu'établit le *Daphnis et Chloé* de Ravel avec sa source, *La Pastorale de Daphnis et Chloé*, dont il est une évocation. La seconde, la comparaison, est représentée par la personnage de Lady Macbeth, dont Shakespeare n'a pu trouver de modèle dans les *Chroniques de l'histoire écossaise* de Holingshed, et dont il a puisé l'idée dans des personnages comme Médée ou Clytemnestre. Mais c'est dans la correspondance des arts, la traduction de Ducis, le tableau de Füssli en 1784, enfin l'interprétation de Verdi en 1847, qu'elle s'élabore en « figure mythique », sous la forme d'« une des premières figures romantiques », « un nouveau mythe de la femme tragique ». La troisième modalité, la composition, est illustrée par Proust qui, dans *Le Temps retrouvé*, compare le livre à une cathédrale, « charpente sur laquelle l'œuvre littéraire s'appuie pour ensuite s'élever vers d'autres formes d'art ». Cette « forme d'écriture de la musique » transpose la « Sonate de Vinteuil », dans une correspondance des arts élargie à la peinture, qui est représentée par l'atelier d'Elstir[69].

Ce comparatisme élargi, intégrant les rapports entre cultures différentes, l'étude de la circulation entre les lettres et les arts, à travers des concepts issus de la sémiotique et des méthodes d'analyse reprises à l'ensemble des sciences humaines, forme une des voies les plus modernes de la discipline.

Pour une esthétique comparée

La « Préface » à l'essai d'Etienne Souriau sur *La Correspondance des arts*, publié chez Flammarion en 1947, puis réédité en 1969, débute par cette

citation d'Hugo : « Le vent, c'est tous les vents », phrase poétique – même si elle figure dans un texte en prose – qu'Etienne Souriau transpose sous cette forme : « Les arts, c'est tous les arts », et qu'il glose par cette question : « Qu'y a-t-il de commun entre une cathédrale et une symphonie, un tableau et une amphore, un film et un poème[70] ? » Le fondement de cet essai d'esthétique consiste à montrer qu'il existe des passerelles entre les arts, et que celles-ci doivent être abordées dans une perspective comparatiste. Si Etienne Souriau s'en tient aux rapports entre les différents arts, il fait apparaître en quoi l'étude comparatiste des relations entre littérature et arts tient à l'esthétique, et comment elle suppose donc une approche interdisciplinaire et une relation étroite entre critique littéraire et sciences humaines.

Le lien entre esthétique et approche comparatiste de la littérature est d'abord historique. Toutes deux, en tant que disciplines intellectuelles, ont émergé dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, dans un même contexte d'histoire des idées : la « poétique » du XVII^e^ siècle, telle que la décrit Jean-Louis Backès, c'est-à-dire résultant d'une critique définie par un rapport normatif aux œuvres[71], s'y trouvait mise à mal. Dès lors s'ouvrait un nouveau questionnement sur la nature du Beau, questionnement qui se greffait à l'interrogation sur la relation entre littérature et arts : le Beau cessait d'être associé à une forme extérieure, dans une approche critique caractérisée par la métaphore anatomique[72] ; il correspondait désormais à une approche « organique » de l'œuvre, recherchant son « centre vital[73] ». Et cette approche autorisait des passerelles entre sphères culturelles, genres et arts.

Par cette dimension généraliste, consistant à interroger le Beau par-delà le cloisonnement des formes et des contextes culturels, l'esthétique rejoint certaines des préoccupations de la théorie de la littérature : la recherche de l'identité de la littérature, par rapport à la production textuelle non littéraire, rejoint en effet l'interrogation sur le Beau. Nombre de théoriciens ont donc prolongé dans le domaine de l'esthétique leurs questionnements, comme le fait, par exemple, Nelson Goodman. En France, les derniers travaux de Gérard Genette et une partie de la recherche de Jean-Marie Schaeffer ont rapproché les deux domaines. Un ouvrage comme *L'Œuvre de l'art* (1994) s'interroge sur le statut ontologique de l'œuvre d'art, sur sa nature transcendante, mais aussi sur sa matérialité. L'entreprise de Genette

prolonge dans la perspective de l'esthétique les questionnements théoriques précédents et établit, entre théorie et esthétique, une continuité naturelle.

L'émergence d'une pensée esthétique et ses prolongements dans le discours critique

L'origine de la notion d'« esthétique » est généralement rapportée à Baumgarten, qui emploie le premier la notion en 1735 en conclusion de ses *Meditationes philosophicæ […]*, où elle relève de la logique, puis en 1750 dans *Æsthetica*. La première occurrence du mot en français, sous la plume de Louis de Beausobre, date de 1753, mais le mot est remarquablement absent de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert qui accorde pourtant une place importante aux notions de « Beau » ou de « Goût[74] ». Le vrai tournant est formé par la *Critique de la faculté de juger* (1790), Kant donnant une réalité au concept de Baumgarten. Dans son § 60, il récuse cependant la légitimité d'une « science du beau » ; la notion est employée « pour désigner la théorie des formes de la sensibilité[75]. » L'esthétique n'est donc pas un système, elle désigne un type de jugement. Ce n'est qu'avec l'idéalisme des romantiques, Schelling, les Schlegel, Hegel, qu'elle en vient à désigner une pensée de l'art. Située, de façon générale, à l'articulation du sensible et du métaphysique, elle pose la double question du sens et du rapport entre les différentes formes de l'art.

L'apparition de l'esthétique a eu un impact immédiat sur le discours critique en général, et même sur la création littéraire. Si les frères Schlegel, Schelling ou Mme de Staël dans *De l'Allemagne*, s'accordent pour considérer que, si Baumgarten a inventé le mot, la réalité débute vraiment avec Kant, ils soulignent également que Schiller a prolongé la pensée de Kant et en a transposé les concepts dans la création littéraire : on pourrait, par exemple, établir une relation entre la conception du sublime élaborée par Schiller dans l'essai qu'il consacre à ce concept et sa mise en œuvre tragique dans des pièces comme *Les Brigands* ou *Don Carlos*, œuvres où la notion est elle-même exhibée sous la forme de commentaires par les personnages.

Par ailleurs, si l'élaboration de l'esthétique couvre une chronologie allant schématiquement de Baumgarten à Hegel, en passant par Burke, Kant ou Schiller, elle résulte aussi de transformations plus anciennes du rapport à

l'art. Diderot, Winckelmann, tenu pour l'inventeur de l'histoire de l'art, Batteux ou Du Bos en représentent d'importants précurseurs. Le débat entre Lessing et Winckelmann, à propos du *Laocoon* et, derrière cet exemple, sur les moyens des arts et la différence entre les arts dans leur rapport à l'expression, est à cet égard révélateur d'une pensée esthétique. Un tel débat a aussi fait intervenir Herder, Goethe, dans un essai consacré en 1798 au groupe du *Laocoon*, ou encore Schopenhauer qui, dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, commente le dialogue entre Lessing et Winckelmann. Derrière la question du rapport entre les arts – entre littérature et arts plastiques – se dessine la question du rapport à la *mimèsis*.

Car l'idée même de l'art comme représentation de la nature avait été mise à mal par les critiques d'art et l'introduction de la notion de Beau idéal[76], destinée à répondre à la condamnation platonicienne de l'art : afin d'éviter que l'œuvre ne soit, comme l'affirme Platon dans le livre X de *La République*, éloignée à deux degrés de la vérité, elle ne doit pas être l'imitation de la manifestation d'une réalité dans la nature, mais rejoindre son Idée : « Le véritable génie des arts ne veut rien copier », affirme Bonstetten en 1807, dans ses *Recherches sur les lois et la nature de l'imagination*. Si bien que le Beau idéal, en rejetant toute imitation, érige le génie en principe des arts et fonde une esthétique de la création. Dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Millin souligne ce lien : « L'idéal n'a vraiment d'existence que dans l'imagination ». Et il rejette la position intermédiaire, défendant un « Beau de réunion » qui consiste à n'imiter la nature qu'en rassemblant ses beautés les plus exemplaires : « C'est le résultat de plusieurs perceptions qu'on unit dans la pensée, mais dont l'assemblage n'existe pas dans la nature, ou ne s'y rencontre que passagèrement[77] ».

Dans *De l'Allemagne* (troisième partie, chap. IX), Mme de Staël va dans le même sens et considère comme idéal le beau « considéré non pas comme la réunion et l'imitation de ce qu'il y a de mieux dans la nature, mais comme l'image réalisée de ce que notre âme se représente ». Dans ce schéma platonicien, l'imagination devient le lieu de l'Idéal et le fondement de toute création esthétique. Sismondi défend une position similaire en prenant l'exemple de la Vénus d'Apelle, qui se trouvait au centre du débat :

> « Il n'est pas vrai que la Vénus d'Apelle ne fût la réunion de ce que le peintre avait trouvé de plus beau dans les plus belles femmes : son image existant dans le cerveau d'Apelle antérieurement à cette réunion ; c'est d'après cette image qu'il choisissait des modèles pour

les différentes parties ; cette image primitive pouvait seule mettre en harmonie les modèles divers qu'il rassemblait ».

Sismondi inverse ici l'enchaînement entre Idéal et imitation, en considérant que l'Idéal ne se dégage pas des beautés les plus grandes de la nature mises ensemble, mais que celles-ci sont, au contraire, des modèles choisies après coup d'après un Idéal préexistant. En outre, l'Idéal pour Sismondi n'est pas un absolu ou un archétype anhistorique, car il « n'est point le même pour toutes les nations[78] ».

Sismondi introduit ici un relativisme qui se fonde sur une relation établie entre esthétique et culture, celle-ci étant dominée par les formes de la spiritualité. Le Beau idéal s'écarte du concept platonicien pour devenir une réalité mystico-religieuse, tournant amorcé dans un ouvrage de Ballanche publié en 1801, mais rédigé dès 1796 : *Du Sentiment*, où figure pour la première fois l'expression du « génie du christianisme ». Ballanche cite l'abbé Batteux pour définir l'imitation du Beau idéal comme création : « La faculté d'apercevoir dans la nature ce qui doit entrer dans la composition du beau idéal s'appelle génie ou talent[79] ».

Dans le *Génie du christianisme*, Chateaubriand systématise cette inflexion mystique du Beau idéal et lui associe cette conception d'un art fondé sur le génie. Selon lui, le Beau idéal qui émeut le spectateur d'une « Vénus de Praxitèle toute nue » touche « plus notre esprit que nos regards ». Il s'agit alors d'un Beau épuré, qui donne son sens au génie comme faculté créatrice : « le génie seul, non le corps, devient amoureux ; c'est lui qui brûle de s'unir étroitement au chef-d'œuvre[80] ». Le choix du mot « chef-d'œuvre » souligne la frontière entre la représentation et le référent, et Chateaubriand n'est ici pas très éloigné de l'esthétique kantienne du « désintéressement » (« *Interesselosigkeit* »).

Sans doute A. W. Schlegel propose-t-il une formulation suggestive du rapport de l'art à l'idéal, en rattachant de nouveau l'idéal à l'art grec, caractérisé par la primauté de l'universel sur l'individuel : « les Grecs partaient d'abord d'une idée tout à fait universelle, lui donnaient ensuite des caractères différents, mais toujours généraux, et ne la revêtaient que peu à peu des charmes animés de la vie[81] ». La phrase établit un lien entre l'esthétique du Beau idéal et un rapport vitaliste à l'art. Mais la tension qu'il observe, dans l'œuvre, entre le particulier et l'universel trouvera des prolongements jusque chez Baudelaire qui, dans son fameux *Salon de 1846*,

distingue entre deux formes du Beau, l'un, enraciné dans la particularité et lié à la mode, l'autre universel. Mais, en considérant que l'œuvre doit nécessairement passer par le Beau éphémère de la mode pour parvenir au Beau éternel, Baudelaire est à la fois le fondateur de la modernité et l'héritier du relativisme esthétique.

Car le débat sur la *mimèsis* conduit à la question du Beau et des canons, et ouvre un débat sur l'unicité du Beau. C'est sur ce dogme que s'était construit tout le rapport à l'Antique : l'Antiquité, en particulier grecque, étant parvenue au Beau absolu, c'est par son imitation que l'on pouvait s'en approcher. L'idée est au fondement de la démarche de la poétique, qui suppose un rapport prescriptif à la littérature. Car s'il existe un Beau absolu, il faut définir les règles permettant d'y accéder. Or la pensée esthétique, qui réfléchit sur le fondement et la nature de l'art hors de tout normativisme, ne tarde pas à introduire un relativisme dans le discours critique. Ainsi, lorsque Chateaubriand fait l'éloge de la « critique des beautés » contre la « critique des défauts[82] », il défend bien sûr la création contre l'imitation, et le génie face au goût, comme cela a été souvent commenté ; mais il s'écarte surtout d'une démarche de création et de critique fondée sur le refus de l'écart par rapport à une norme absolue, et défend l'introduction de beautés nouvelles, dans le cadre d'une pensée déterminée par le relativisme esthétique. C'est aussi la position que défend A. W. Schlegel dans la première leçon de son *Cours de littérature dramatique*, où il associe les canons esthétiques à l'état d'une civilisation, la beauté d'une œuvre s'éclairant selon lui par un contexte historique et culturel, et plus précisément par un rapport à la spiritualité. Ce relativisme fonde l'ensemble de sa démarche, puisque Schlegel rappelle la signification religieuse de la tragédie grecque et construit sa démarche chronologique autour d'une coupure historique, l'introduction du christianisme. L'ouvrage, publié entre 1809 et 1811, est traduit en 1813 par Mme Necker de Saussure, la cousine de Mme de Staël. En 1814, il est l'objet d'un compte rendu, dans le *Journal de l'Empire*, par Nodier, qui réfute ce fondement de la critique de Schlegel en affirmant que « Le beau est un point fixe, unique, invariable, qu'on ne déplace point sans en altérer le type[83] ».

Ce renouvellement des présupposés critiques chez les romantiques s'accompagne d'un changement de paradigme. A. W. Schlegel récuse la manière, propre à la critique classique française, d'aborder une œuvre par ses formes extérieures : « Trois unités, cinq actes, pourquoi pas sept

personnages[84] ? » Sa position, celle d'un vitalisme esthétique[85], consiste au contraire à définir la création par l'étincelle de vie que prend l'œuvre, idée qui va hanter nombre de fictions romantiques sur la création esthétique, qu'il s'agisse du *Frankenstein* de Mary Shelley, du « Chef-d'œuvre inconnu » de Balzac, du « Portrait ovale » de Poe ou des récritures du mythe de Pygmalion. Or, d'une part, ce vitalisme fait passer du paradigme anatomique – le respect des formes et des proportions – à une métaphore organique – l'œuvre s'appréhende comme un organisme et se définit par le rapport des parties au tout, les organes étant subordonnés à la vie. D'autre part, ce nouveau rapport à l'œuvre introduit une esthétique romantique fondée sur le relativisme : il conduit par exemple Stendhal, dans *Racine et Shakespeare* (1823), à affirmer que Racine était en son temps romantique, et que son imitation au XIX^e^ siècle relève de la dramaturgie classique. En définitive, c'est à la notion de modernité, sous la plume de Baudelaire en particulier, qu'aboutira ce point de vue relativiste : le lien établi entre création et environnement culturel conduit à l'idée que le goût est relatif aux temps et aux nations.

L'esthétique et l'origine de la littérature comparée

L'émergence de l'esthétique et son impact sur la pensée sur l'art comme sur la conception du discours critique ont ainsi transformé la manière de considérer l'œuvre. Celle-ci est alors déterminée non plus par les formes extérieures propres à chaque art, mais par une réflexion sur la nature du Beau et sur sa signification, conduisant à envisager de façon commune toutes les productions du Beau et invitant à considérer les relations entre les arts. Le présupposé relativiste d'un lien entre les formes du Beau et celles de la civilisation qui la voit naître s'accompagne d'une remise en cause d'une conception de l'art comme imitation de la nature : la notion de création se substitue alors à celle d'imitation. Elle fait apparaître l'idée d'une transcendance de l'œuvre qui n'est plus déterminée ni par le référent, ni par ses formes extérieures. De sorte que l'esthétique a conduit à envisager l'autonomie de l'œuvre à l'égard du monde.

La démarche intellectuelle que suppose l'esthétique est ainsi indissociable de l'apport théorique de l'idéalisme romantique, tout comme

celui-ci a repensé la critique littéraire. C'est dans cette convergence que se situe le premier lien entre littérature et esthétique, et l'affinité particulière de celle-ci à l'égard de l'approche comparatiste, née des présupposés même de la critique romantique. Car cette dernière est elle-même issue d'un rapport à la littérature, développé à l'époque romantique, abordant l'œuvre par son rapport à un contexte historique, selon le fameux précepte de Bonald pour qui « la littérature est l'expression de la société, comme la parole est l'expression de l'homme[86] ». Ici est en jeu la notion même de littérature, telle qu'elle apparaît à cette époque, que ce soit dans les *Éléments de littérature* de Marmontel ou dans *De la Littérature* (1800) ; le titre complet de Mme de Staël précise d'ailleurs : « *considérée dans ses rapports avec les institutions sociales […]* ». La littérature, phénomène social et culturel, se distingue donc de la poésie, qui réside dans le fonctionnement interne de l'œuvre. Ainsi, Friedrich Schlegel ne parle pas du même objet dans son *Entretien sur la poésie* (*Gespräch über die Poesie)* et dans son *Histoire de la littérature ancienne et moderne* (*Geschichte der alten und neuen Literatur*, titre calqué sur celui de Laharpe auquel il s'oppose). Or, Yves Chevrel constate que la littérature comparée « n'est pas un ensemble de textes, c'est une perspective d'étude de la littérature » ; et celle-ci consiste à examiner tout objet littéraire « en le mettant en relation avec d'autres éléments constitutifs d'une culture[87] ».

La littérature comparée doit donc à cet égard être mise en relation avec ses origines romantiques. Elles conduisent Mme de Staël, dans *De la Littérature*, à décrire Shakespeare comme relevant d'une « poétique du nord » ; et Villers, dans son *Érotique comparée* (1806), à comparer les représentations poétiques françaises et allemandes de l'amour en fonction du système religieux des deux nations, opposant une « poétique du nord » spiritualiste, à une représentation littéraire méridionale de l'amour déterminée par le sensualisme. C'est dans une même perspective que Wilhelm von Humboldt publie en 1799 dans les *Propylées* son essai « Sur la scène tragique française contemporaine » (« *Über die gegenwärtige französische tragische Bühne* »). Dans son *Cours de littérature dramatique* (1809-1811), A. W. Schlegel inscrit le lien entre civilisation et esthétique dans la définition même du « romantique » : la distinction entre théâtres classiques et théâtres romantiques recoupe l'opposition entre Antiquité et époque moderne, paganisme et christianisme. Si l'on considère sa nomination à une chaire de « littérature étrangère », en 1830, comme le

point de départ institutionnel de la discipline[88], l'activité comparatiste de Fauriel s'enracine pleinement dans le XVIIIe siècle, à travers ses contributions à *La Décade philosophique*. Créée en 1794 par Ginguené, la revue est l'organe des Idéologues et forme un véritable contre-pouvoir intellectuel aux cours donnés au même moment par Laharpe à l'École normale. Or la perspective de l'Idéologie, qui se définit comme une étude de l'homme, plus précisément une science des idées, fait le pont entre critique romantique et perspective esthétique. Car elle ne recherche « la connaissance de l'homme que dans l'analyse de ses facultés[89] » et aborde l'œuvre non en fonction de critères formels, comme la critique néo-classique, mais en prenant en compte l'effet philosophique produit. Dans sa *Lettre à Thurot sur les poèmes d'Homère*, Cabanis insiste sur la nécessité, pour la critique littéraire, de s'appuyer sur de solides fondements philosophiques : il rejette le cours de Laharpe et lui oppose le *Laocoon* (1766) de Lessing. L'ouvrage, réfutation du *ut pictura poesis*, formait une réflexion théorique sur la discontinuité des arts fondée sur les moyens de la représentation : il opérait une distinction entre les arts dont les moyens de représentation se déploient dans l'espace, comme la peinture, la sculpture et l'architecture, et ceux qui inscrivent la représentation dans la durée, comme la musique ou la littérature. Fauriel pour sa part, à propos de la traduction de la *Parthénéide* de Baggesen, aspire à une critique nouvelle, associée à une philosophie générale des comportements humains[90].

La critique romantique semble donc naturellement portée vers le comparatisme, d'une part par le lien qu'elle établit entre l'œuvre et son contexte historique, d'autre part par l'idée de la relativité culturelle du Beau, qui en forme le socle. Jean-Louis Backès dénonce ce qu'il perçoit de schématique dans sa démarche : « Apparue précisément à l'époque romantique, la littérature comparée se donne d'emblée pour tâche de faire apparaître les différences entre littératures nationales et de critiquer toute tentative de synthèse qui ne tiendrait pas compte de ces différences ». Et c'est aussi pour lutter contre une « certaine vision très simple du génie des peuples » qu'il oppose à la littérature comparée la « poétique comparée », fondée sur le refus du relativisme culturel qui formait le socle de la critique comparatiste. Récusée par la critique romantique, la poétique se voyait en quelque sorte réhabilitée, dans la mesure où elle repose sur l'idée d'un

absolu consistant à « ériger en principe universel les particularités d'une littérature[91] ».

Littérature et esthétique comparées

Michael Werner, légitimant, au contraire, l'étude des transferts culturels par la prise en compte du lien entre littérature et culture, introduit une nuance en distinguant deux données dans la littérature : celle qui, par-delà les distinctions d'époques ou de cultures, fait d'elle une activité générale, et celle qui relève d'un contexte :

> « La littérature est à la fois une activité culturelle générale commune à un ensemble de civilisations humaines ; mais sa place au sein des différentes hiérarchies de valeurs culturelles peut varier d'un système à l'autre, de sorte que, pour être pertinente, une comparaison doit non seulement faire intervenir l'activité littéraire proprement dite, mais aussi le territoire même de cette activité au sein de la culture, puis, *in fine* et à une plus grande échelle, le rôle de la culture dans le champ social[92]. »

Pour éviter, dans un sens ou dans l'autre, tout risque de schématisme, l'approche comparatiste doit donc suivre deux voies en fonction de cette double nature de la littérature : celle qui, rapportée à sa dimension « générale », renvoie à une approche poétique ou esthétique et celle qui, faisant intervenir l'histoire culturelle, la rapporte à son contexte. Ainsi s'expliquent les deux points de vue du comparatiste sur le fait littéraire : celui, lié à une démarche historique, de l'étude des transferts et passages, et celui fondé sur un questionnement poétique ou esthétique.

Même si la poétique peut se concevoir en dehors de tout normativisme[93], comme l'étude d'un principe de création, la « poétique comparée » ne suffit pas à explorer le versant de l'étude littéraire qui échappe à l'approche historique. C'est la raison pour laquelle la notion d'« esthétique comparée[94] » a pu être proposée pour désigner l'approche qui consiste à interroger dans une œuvre ou un ensemble d'œuvres le principe du Beau. Associant littérature et philosophie, ou plutôt réinscrivant l'étude de l'œuvre littéraire dans un arrière-plan philosophique, elle rejoint même l'esprit de la littérature comparée telle qu'elle a été définie dans ce que Sainte-Beuve, puis Fernand Baldensperger, ont considéré comme sa véritable naissance : le discours tenu à l'Athénée de Marseille le 12 mars 1830, par Jean-Jacques Ampère qui évoqua une « histoire comparative des

arts et des lettres chez tous les peuples », laquelle accoucherait d'une « philosophie de la littérature et des arts[95] ».

La notion d'esthétique comparée s'éclaire elle aussi, bien sûr, à la lumière d'une filiation. Annie Becq, au seuil de son ouvrage sur la *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814*, définit son entreprise comme une « enquête […] dans le domaine de l'histoire des idées esthétiques[96] ». Or elle constate en même temps que les contributions à l'histoire de l'esthétique forment un domaine de recherche peu exploré. Ce sont surtout des ouvrages anciens qui se sont attelés à ces objets d'étude. Parmi eux figure bien sûr l'essai d'Henri Tronchon, « Une adoption du Romantisme, l'Esthétique », paru dans *Romantisme et Pré-romantisme* en 1930, après avoir été publié dans la *Revue du Mois* de juillet 1912 sous un titre légèrement différent[97]. On peut rappeler d'anciens ouvrages sur différents aspects de l'histoire de l'esthétique, comme ceux de Wladyslaw Folkierski (*Entre le Classicisme et le Romantisme. Etude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle*, E. Champion, 1925), de Théodore Mavroïdi Mustoxidi (*Histoire de l'esthétique française, 1700*-1900[98]), de Raymond Naves (*Le Goût de Voltaire*, Garnier frères, s. d.) ou d'Alfred Lombard (*L'Abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne, 1670-1742*, Hachette, 1913). Ces travaux abordent la question sous l'angle de l'histoire de la pensée de la littérature. Il en va de même pour l'ouvrage de Jean Ehrard, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, publié en 1963 (Chambéry, Impr. réunies). L'ouvrage de Raymond Bayer (*Histoire de l'esthétique*, A. Colin, 1961), s'inscrit au contraire dans une perspective strictement philosophique. On pourrait enfin évoquer l'étude d'Arsène Soreil, *Introduction à l'histoire de l'esthétique française*[99] qui couvre la période des XVIe au XVIIIe siècle, ainsi que les travaux proposés par Jacques Chouillet sur l'esthétique des Lumières[100]. C'est de manière récente, et en grande partie du fait de l'apport de la recherche monumentale d'Annie Becq, que l'histoire de l'esthétique a connu un profond renouvellement. Celui-ci manifeste la convergence de différentes disciplines, littérature – et en particulier comparée –, ainsi que philosophie, bien sûr, comme le montre en particulier la création, en 2003, d'une collection intitulée « Histoire de l'esthétique » chez l'éditeur nîmois Théétète.

Les travaux anciens ont ainsi constitué le socle sur lequel la recherche la plus récente a pu se développer, dans la pratique d'une histoire de

l'esthétique qui ne se circonscrivait pas à la littérature comparée. Ils ont également pu conduire à un certain nombre de développements, dans le cadre d'approches comparatistes visant à envisager des catégories esthétiques comme concepts opérateurs, servant de principes créateurs à des œuvres littéraires.

Histoire de l'esthétique et esthétique comparée

Or, tout comme la « poïétique », centrée sur le processus créateur à l'œuvre dans la littérature, s'oppose à la démarche de l'histoire littéraire, il est possible de concevoir une « esthétique comparée » qui représente l'autre face de l'histoire de l'esthétique. Celle-ci aborde le contenu des conceptions esthétiques dans leur déroulement historique ; celle-là entreprend, dans un corpus faisant intervenir des œuvres issues de cultures, d'arts ou de genres différents, de montrer comment des concepts esthétiques s'y manifestent ou y trouvent une transposition.

L'expression d'« esthétique comparée » a été employée pour la première fois en 1947 par Etienne Souriau, le fils de Paul Souriau. Professeur à Aix-en-Provence, puis à Lyon, avant de venir à Paris, il y a d'abord occupé une chaire de Philosophie générale, avant de devenir professeur d'Esthétique, en 1944. Il a œuvré à promouvoir cette discipline, présidant la Société française d'Esthétique, dirigeant la *Revue d'Esthétique*. Son point de départ a été l'analyse des correspondances entre les arts, auxquelles il a consacré un ouvrage, qui porte le sous-titre *Éléments d'esthétique comparée*. Dans la première partie, consacrée à des « Réflexions liminaires », deux intertitres attirent l'attention, les chapitres III, « Définition de l'esthétique comparée », et IV, « Esthétique comparée et littérature comparée ».

Le chapitre III est particulièrement bref, et peut être cité *in extenso* : « On appellera ici esthétique comparée cette discipline dont la base est de confronter entre elle les œuvres, ainsi que les démarches, des différents arts (tels que peinture, dessin, sculpture, architecture, poésie, danse, musique, etc.)[101]. » Dans cette définition relativement vague, orientée sur l'étude des rapports entre les arts, mais qui définit l'esthétique comparée comme une discipline, il ne faut voir qu'un prolégomène au chapitre suivant. Il y rappelle que l'étiquette comme la pratique sont déjà anciennes, et il en donne un exemple représentatif avec l'ouvrage de George Lausing Raymond, *Proportion et Harmonie de la ligne et de la couleur en peinture,*

sculpture et architecture ; essai d'esthétique comparée (*Proportion and Harmony of Line and Color in Painting, Sculpture, and Architecture, an essay in Comparative Aesthetics*, publié à New York en 1899, et réimprimé en 1909). Mais immédiatement après, il relève l'« analogie avec l'expression de littérature comparée », définie comme « une discipline qui consiste essentiellement à confronter des œuvres littéraires écrites en des langues différentes ». Celle-ci met donc en rapport des corpus « réferables à des groupes nationaux, ethniques ou sociaux divers, à des civilisations, même à des époques différentes » ; par analogie, l'esthétique comparée pourrait se livrer « à une confrontation des goûts, des styles, des fonctions artistiques chez différents peuples, ou à diverses époques historiques, ou dans des groupes sociaux distincts[102] ».

Il voit dans la comparaison littéraire, par rapport à celle qu'il souhaite promouvoir dans l'art, une légitimité plus directement visible, en ce que les auteurs mis en relation dans la littérature comparée s'expriment en des langues différentes, si bien que « l'emprunt, le transfert littéral de l'un à l'autre est impossible[103] ». En revanche la langue de la peinture ou celle de la musique sont universelles et, même si elles s'éclairent d'un contexte culturel, elles n'appellent pas l'analyse de cette opération qui se trouve au fondement de toute démarche de littérature comparée : la traduction. Mais ce constat lui paraît reposer sur une frontière illusoire, comme l'illustre, selon lui, le sculpteur français médiéval empruntant un thème oriental et prenant pour une arabesque une inscription en arabe qu'il ne savait pas lire. Ainsi en va-t-il pour de multiples exemples montrant que les arts aussi se construisent comme une langue : « La valse de *Don Juan* a perdu, pour un moderne, le caractère social qui, pour les contemporains de Mozart, la faisait paysanne, en contraste avec l'aristocratique menuet avec laquelle elle lutte en contrepoint. » L'esthétique comparée partagerait donc avec la littérature comparée la prise en compte de la traduction, qui est le fondement de sa méthode : « *Les différents arts sont comme des langues différentes*, entre lesquelles l'imitation exige traduction, repensement dans un matériel expressif tout autre, invention d'effets artistiques parallèles plutôt que littéralement semblables[104]. » L'esthétique comparée peut même aller plus loin, et définir, par-delà les cultures et les arts, un style commun, qu'il s'agira de caractériser.

Ainsi conçue, elle entretient une parfaite symétrie avec la littérature comparée, et cette trajectoire parallèle n'autorise pas de point de rencontre,

maintenant les cloisons que ces disciplines devraient traverser. Sans doute serait-il plus fécond d'envisager dans l'esthétique comparée précisément ce point de rencontre entre littérature et arts, entre création et discours esthétique, entre œuvres et concepts.

Histoire esthétique de la littérature et philosophie de l'art

Eric Méchouan montre l'ambivalence et la complexité des relations entre histoire et esthétique. Il se demande « comment faire une histoire de la littérature qui prenne en compte la valeur esthétique des œuvres », comment « montrer simultanément son respect des contextes toujours particuliers d'écriture, de publication, de lecture et son admiration intangible pour la qualité d'un texte[105]. » En d'autres termes, y a-t-il un absolu esthétique à partir duquel les œuvres pourraient être caractérisées, hors de tout contexte historique éclairant leur genèse et leur sens ? C'est ainsi l'histoire littéraire elle-même qui se trouve abordée d'un point de vue esthétique, l'ouvrage envisageant une « histoire esthétique de la littérature ». Celle-ci consiste à interroger les canons esthétiques dans leur évolution et leur instabilité, ainsi que les présupposés du discours de l'historien de la littérature. Le lien entre la valeur esthétique de l'œuvre et l'histoire tient à ce que les œuvres, si elles finissent par perdre ce par quoi « elle appartiennent au temps où elles sont produites », conservent leur pouvoir d'attraction « dans une époque parfois bien éloignée de leur moment de création[106] ».

Par là, l'enquête esthétique a bien à voir avec l'histoire, et une telle interrogation apporte un éclairage complémentaire à l'histoire des idées esthétiques proposée par Annie Becq qui, dans sa *Genèse de l'esthétique française moderne*, aborde l'évolution des conceptions esthétique de 1680 à 1814. Mais d'un autre côté, elle pose la question, éminemment comparatiste, de la réception des œuvres, et même de la nature du plaisir esthétique. Un tel enjeu situe l'œuvre hors du temps ; et Marc Jimenez, évoquant l'élaboration de l'esthétique comme discipline et commentant les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) de l'abbé Du Bos, y souligne la part prépondérante, dans l'élaboration du jugement esthétique, du sentiment sur la raison. Du Bos souligne même le lien entre raison et sens, puisque ces derniers permettent, comme le précise Marc

Jimenez, de « percevoir les rapports, les proportions, l'harmonie dans les choses ». Il cite ensuite Du Bos, pour montrer que, selon lui, la contemplation de l'œuvre tient plus du sentiment que de la raison ou de la connaissance des « règles » de l'art : « On goûte le ragoût et, même sans savoir les règles, on connaît s'il est bon[107] ».

Plus loin, il aborde les dettes de Kant : dettes à l'égard de Du Bos, de l'empirisme, mais aussi de Moses Mendelssohn qui, avant Kant, « définissait la faculté de juger comme la capacité d'approuver et d'apprécier sans désir, sans finalité et sans intérêt[108] ». Et, réfléchissant à la place des catégories kantiennes dans la réflexion contemporaine, il critique les fins de l'art en montrant, à propos de la *Critique de la faculté de juger*, comment les notions de « satisfaction désintéressée » ou de « finalité sans fin » conduisent au heurt du « sentiment subjectif de la beauté » avec les « concepts » ou les « modèles » que le monde contemporain « tente d'imposer universellement, sans prendre en considération la diversité culturelle[109] ». De même, il recourt à la philosophie de Platon pour envisager l'art contemporain et ce rappel sur *La République* recourt aux mêmes termes : car Platon pose la séparation de la philosophie et de l'art, rapportant « l'activité "poétique" en général […] au sensible, et à ce qui s'y rattache, les sens, la sensualité, les passions les émotions, les affects », tandis que la philosophie relève de l'intelligible. Ainsi, c'est sous une forme critique que Platon présente cette ambivalence de l'esthétique, qui recherche l'universel dans l'art tout en se fondant sur le sensible. Mais Marc Jimenez tâche d'approfondir la lecture de Platon, où il voit, derrière la condamnation des « perversions auxquelles donne lieu l'activité artistique », derrière les « formes de séduction qu'elle suscite et les vices qu'elle engendre », un diagnostic sur « l'énergie érotique corrosive, subversive, dérangeante contenue en puissance dans l'art, dans la *poïesis*, comment disent les Grecs[110] ». Cet exemple fait émerger la manière dont la contemplation et le jugement esthétique d'une œuvre peuvent être envisagés en soi ou historiquement, de même que l'approche esthétique de la littérature.

La philosophie de l'art fait en effet émerger l'autre face d'une critique littéraire fondée sur la perspective esthétique : l'approche synchronique, qui rapproche la définition de concepts esthétiques et l'analyse des œuvres, afin d'éclairer celles-ci par ceux-là, de mettre ceux-là à l'épreuve de celles-ci. Entre historicisme et essentialisme esthétique, Jacques Rancière, dans

Aisthesis[111], semble vouloir illustrer un projet intermédiaire, appliquant des catégories philosophiques à des œuvres, pour les éclairer, mais inscrivant sa lecture des œuvres dans une perspective chronologique qui dégagera une évolution vers la modernité. Il soumet ainsi quatorze œuvres à l'interprétation de philosophes, artistes et théoriciens de l'art et reconstitue par cette voie l'élaboration de la modernité artistique. Ainsi, c'est par la lecture proposée par Winckelmann en 1764 qu'il présente *Le Torse du Belvédère* ; *Les Mangeurs de raison et de melons*, de Murillo, sont abordés par l'intermédiaire de Hegel, qui avait vu le tableau à Munich et en avait conclu l'abolition de la hiérarchie des œuvres en fonction de la dignité de leur sujet ; les Hanlon-Lees, clowns et pantomimes anglais en vogue dans la France des années 1860-1880, sont célébrés en 1879 par Théodore de Banville, qui voit dans leurs acrobaties absurdes un rêve de poésie ; la danse nouvelle de Loïe Fuller, qui ne se limite pas à une virtuosité des pieds mais s'érige en création spatiale, a inspiré Mallarmé qui a voulu transposer cet art en poésie ; *L'Homme à la caméra*, du réalisateur Dziga Vertov, avait été condamné par le régime soviétique, alors que le montage, rattachant toutes les actions dans une sorte de rythme commun, inventait une sorte de communisme artistique. Au fil de ces quatorze œuvres s'égrainent les différents arts, dans un ordre qui tient à la fois de la chronologie, puisque l'on passe de la sculpture au cinéma, et d'une pensée de l'art, superposition proche d'un schéma hégélien : mais au lieu, comme chez Hegel, d'envisager le mouvement général des arts comme celui vers une dématérialisation progressive du support, Jacques Rancière semble inscrire les œuvres qu'il présente dans le sens d'une évolution du statique au dynamique, comme si le mouvement général de l'art tendait vers l'évanescence, passant de la silhouette tangible de la sculpture au mouvement insaisissable de l'acrobate, de la danseuse, ou de l'image filmique.

Cet ouvrage se trouve ainsi à l'articulation des deux voies que la critique littéraire, dans ses rapports à l'esthétique, a pu emprunter. Issue d'héritages anciens, l'« histoire des idées esthétiques », pour reprendre la formule d'Annie Becq, relève plus généralement de l'histoire des idées. L'esthétique comparée, qui transpose la philosophie de l'art à l'analyse des œuvres littéraires, appartient pour sa part à la littérature générale et se sépare de l'histoire de l'esthétique un peu de la même manière que la « poétique comparée » se distingue de l'histoire littéraire.

Les recherches conduites par Marc-Mathieu Münch semblent *a priori* appartenir à la première voie, l'approche historique. Le point de départ de sa recherche est le cœur même du lien entre littérature comparée et esthétique, puisqu'il concerne la genèse du relativisme esthétique en Europe, à l'époque romantique[112]. Cette recherche sur « le pluriel du beau » a trouvé son pendant dans un autre ouvrage, *L'Effet de vie*[113], qui aborde l'autre pôle, passant du pluriel au singulier après avoir fait le parcours inverse : sans doute y a-t-il aussi un glissement, dans sa perspective, de l'histoire des idées esthétiques à l'esthétique comparée. Partant de l'idée du « pluriel du beau », c'est-à-dire de l'extrême diversité des esthétiques, il propose, afin de répondre également à la tentation de l'« adieu à l'esthétique », une « esthétique des esthétiques ». Or celle-ci se définit en fonction de l'« effet de vie » auquel concourt toute œuvre réussie, par le jeu cohérent des formes et des matériaux. La notion intéresse la littérature comparée par la comparaison des arts poétiques à laquelle elle invite, comme par l'intérêt porté aux lectures et aux œuvres. Marc-Mathieu Münch y voit un « invariant dans les arts poétiques des écrivains passés à la postérité », invariant qui peut aussi être envisagé comme le « socle de tous les arts », de sorte que l'ouvrage qu'il a dirigé dix ans plus tard, et publié, sous le titre *Forme et réception. Rencontres interartistiques de l'effet de vie. Essais*, chez le même éditeur, appelait à une confrontation des arts, à travers le prisme de l'effet de vie. La même année, en 2014, à partir de cette « esthétique littéraire de l'effet de vie », il envisageait une « "artologie" générale » encore à venir[114].

La naissance de l'esthétique, telle qu'elle est évoquée dans la critique comparatiste, convoque souvent les domaines allemand et français. C'est le cas d'une recherche collective conduite, sous la direction d'Elisabeth Decultot, dans un numéro spécial de la *Revue de Métaphysique et de Morale* de 2002. S'y trouve abordé, du point de vue de l'histoire des idées, le passage d'une notion au départ allemande dans la critique française : Elisabeth Decultot va jusqu'à parler d'une « naturalisation » lorsqu'elle évoque la période allant du milieu du XVIII^e^ au milieu du XIX^e^ siècle, et Christian Helmreich fait apparaître la manière dont la philosophie de Cousin témoigne d'une réception de l'esthétique kantienne en France[115]. Le domaine allemand, par son rôle fondateur comme par la fécondité des théories esthétiques qui en sont issues, tient une place privilégiée. Y

compris dans la perspective de la littérature comparée, l'apport des recherches en germanistique est donc central, comme par exemple l'ouvrage collectif intitulé *Aux sources de l'esthétique* et publié par Jean-François Goubet et Gérard Raulet qui abordent « l'émergence de l'esthétique philosophique » en Allemagne et l'envisagent, dans leur préface, comme une « mutation de l'épistémé[116] ».

Concepts esthétiques et critique comparatiste

C'est de la seconde voie, celle de l'esthétique comparée, que relèvent les travaux envisageant l'impact poétique de notions esthétiques, comme l'ouvrage de Dominique Peyrache-Leborgne sur la *Poétique du sublime de la fin des Lumières au Romantisme*[117]. La catégorie du sublime, fondamentale pour penser l'esthétique romantique, est éclairée à partir de la rupture représentée par le traité de Burke (1757), qui dissocie le Beau et le Sublime. Dans une perspective résolument poétique, l'ouvrage confronte « la parole et la pensée du sublime » ; il montre comment la réflexion sur le sublime affecte ou informe la parole poétique, mais envisage aussi la face politique de la notion. Dans son étude *Du Sublime (de Boileau à Schiller)*, publié la même année aux Presses universitaires de Strasbourg, Pierre Hartmann s'écarte du préjugé du sublime romantique pour envisager l'évolution de la notion depuis l'esthétique classique jusqu'à l'achèvement qu'elle trouve dans la philosophie kantienne. Lui aussi situe la notion « aux confins du discours esthétique et de sa traduction littéraire », accordant la part la plus importante à Schiller dont il examine à la fois les textes théoriques et l'œuvre dramatique. Enfin, l'approche plus philosophique de Baldine Saint-Girons a placé la notion au cœur de la pensée esthétique, mais a aussi inscrit la pensée du sublime dans une histoire des idées esthétiques et a envisagé, dans une perspective d'esthétique comparée, les œuvres littéraires à la lumière de cette notion[118].

Dans ce domaine, les travaux de germanistes apportent de précieux compléments à ces recherches comparatistes. Alain Muzelle aborde ainsi l'autre face de cette question esthétique, en s'intéressant à l'arabesque[119]. Il souligne l'origine commune, dans l'histoire de l'art, des mots « grotesque » et « arabesque » et examine le glissement de la notion du domaine de l'histoire de l'art à celui de la littérature. L'ouvrage développe une approche

monographique, examinant le fonctionnement interne de la pensée de Friedrich Schlegel ainsi que son apport ; sa méthode est donc différente des exemples précédents, où le questionnement esthétique était le lieu d'une confrontation de plusieurs auteurs afin d'envisager les modulations d'une même notion. Dominique Peyrache-Leborgne, pour sa part, a abordé l'autre face de son enquête sur le sublime en s'attachant à ces deux notions, liées entre elles, de « grotesque » et d'« arabesque », et en examinant leurs manifestations dans la littérature romantique européenne, de Jean Paul à Hugo[120]. Le grotesque lui sert d'éclairage pour comprendre le renouveau esthétique des premières années du XIXe siècle. Sous la forme de la reprise d'images et de symboles tirés de registres médiévaux, renaissants ou baroques, ou encore par l'élaboration de types comme le bouffon, le fou ou l'innocent, la littérature romantique construit une nouvelle mythologie et, selon l'auteure, donne corps à la réflexion de Schlegel sur l'arabesque. L'approche, qui s'enracine dans l'examen d'une notion esthétique pour confronter ce questionnement philosophique à un corpus littéraire, illustre bien la démarche de l'esthétique comparée.

Dans la même veine peuvent être rangés les travaux de Claude Jamain sur la voix ou sur la grâce[121] qui, dans l'esthétique du XVIIIe siècle, tient une place bien particulière. Son étude sur la grâce[122] vise à définir une esthétique qui se manifeste, au XVIIIe siècle, aussi bien dans la littérature ou les arts que dans les comportements – la manière de conduire son corps – ou dans l'organisation de l'espace social – l'aménagement des jardins, par exemple. La grâce y est abordée comme une notion esthétique, au même titre que le sublime et le grotesque. Son ouvrage *Idée de la voix : études sur le lyrisme occidental* (Presses universitaires de Rennes, 2004), pour sa part, aborde la notion d'harmonie à travers l'étude des relations entre littérature et musique. Ce lien entre les deux arts lui permet d'interroger le genre lyrique à partir de la question de la voix, envisagée comme signature sonore, trace de la présence physique, de la réalité référentielle, dans l'œuvre même. Deux ans plus tôt, Claude Jamain avait publié un ouvrage collectif sur un sujet proche, *La Voix sous le texte*. Les études rassemblées envisageaient l'empreinte de l'auteur comme individu sous le code du texte. C'est à cette lumière, en particulier, et en prenant le mot « texte » en son sens étymologique de « trame », de « tissu », que Sylvie Thorel-Cailleteau envisageait, à travers un corpus d'œuvres variées, le mythe de Philomèle et

la manière dont la toile que figure le texte à la fois supplée au manque de la langue et exprime un épisode fondateur qui dit l'être[123]. Les recherches de Belinda Cannone par ailleurs explorent les relations entre littérature et musique au XVIIIe siècle d'une façon systématique, au cours de plusieurs ouvrages[124], conduisant à analyser, dans la relation des arts, la part de l'esthétique et de la philosophie, dans une étude du discours critique[125]. Ainsi, l'esthétique comparée finit par engager aussi les relations entre littérature et arts.

Dramaturgie et esthétique

Le lien entre esthétique et littérature se manifeste bien sûr à travers tous les genres littéraires, le discours critique, et le lien entre littérature et arts. Un genre comme le roman de l'artiste, outre les relations qu'il engage avec le roman de formation, non seulement implique les relations entre littérature et art, mais mêle le discours critique à la fiction et fait émerger une réflexion sur la création esthétique. Bien sûr, tous les travaux abordant les relations entre littérature et arts supposent un questionnement esthétique et ce champ de recherche ne peut être évoqué de façon exhaustive. Au sein du champ de la littérature, le genre dramatique suppose, peut-être plus que tout autre, une réflexion esthétique, par les problèmes qui lui sont inhérents : le rapport au destin (et donc le tragique), le sens de l'existence humaine (mis en scène dans la tragédie grecque ou chez Shakespeare autant que dans le théâtre de l'absurde ou l'existentialisme) dégagent l'affinité particulière du genre avec le questionnement philosophique, et le fondement métaphysique du Beau au théâtre[126]. Car la scène, la nature non exclusivement verbale du genre, permettent de matérialiser les signes, de rendre visibles les symboles, en même temps qu'elles érigent en principe créateur la structure de la confrontation.

Un certain nombre de travaux se sont inscrits dans cette perspective. La contribution que j'ai pu apporter à l'étude du modèle tragique allemand en France au tournant du XVIIIe au XIXe siècle[127] consiste à rapporter le débat critique à son arrière-plan esthétique, avant d'analyser la manière dont les concepts s'illustrent et se matérialisent dans les transpositions littéraires. L'étude montre que l'opposition de la tragédie classique française et du drame allemand reposait sur l'antagonisme de deux esthétiques, fondées

respectivement sur le goût et le génie, et que la remise en question du caractère absolu et universel de la tragédie classique était indissociable de l'émergence du relativisme esthétique. Cette enquête a été poursuivie par une autre étude[128], portant cette fois sur la rupture introduite par le romantisme dans la conception du tragique. Prenant appui sur l'apport théorique de Schelling et de Hölderlin notamment – ainsi que de leurs échos en France –, l'ouvrage explore le passage, pour reprendre la formule heureuse de Peter Szondi au début de son *Essai sur le tragique* (1961), d'une poétique de la tragédie à une philosophie du tragique. Mettant plus explicitement en avant les relations entre philosophie et littérature, il examine les prolongements poétiques – dramatiques – de réflexions métaphysiques.

La dramaturgie même peut être interrogée d'un point de vue esthétique, comme le fait Pierre Frantz dans son étude consacrée à *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle* (Presses universitaires de France, 1998), centrée sur la littérature française mais qui tient compte des apports étrangers, et en particulier allemands. Si le point de départ est le *ut pictura poesis* par lequel la littérature utilise des effets de la peinture, l'étude met en question la manière dont la dramaturgie produit le sens, et cela par le procédé du tableau dramatique, dont la nature se situe aux confins du dramatique, en ce que le tableau interrompt le déroulement de l'action pour créer une image porteuse d'un sens. Une telle étude a pu donner lieu à des prolongements, en particulier dans l'étude de Laurence Marie sur *L'Art de l'acteur*[129]. Car à travers la question du jeu de l'acteur, ce sont les relations entre théâtre et peinture qu'explore cette recherche. La perspective esthétique va au-delà de la question de la relation entre littérature et art, car l'ouvrage associe à la naissance d'une théorie du jeu théâtral l'émergence d'un modèle expressif qui se substitue au modèle classique, mimétique. À partir d'un parallèle établi entre acteur, peintre et orateur, il montre comment la réhabilitation du spectacle visuel, sur lequel se fonde la théorie du jeu, donne naissance à une esthétique du tableau dramatique. Enfin Georges Zaragoza, pour sa part, aborde plus généralement la façon dont le théâtre romantique européen fait jouer l'espace pour construire le sens[130]. L'ouvrage, significativement, évoque dans son sous-titre la notion de « dramaturgie comparée », dans la mesure où il recherche une constante dans l'esthétique dramatique romantique.

Le lien entre dramaturgie et esthétique peut prendre la forme de l'examen de formes esthétiques dans la construction dramatique, et du sens que ces formes confèrent à l'œuvre. Telle est l'orientation que suit par exemple Pierre Brunel dans *Formes baroques au théâtre* (Klincksieck, 1996), explorant la dramaturgie de Calderón et de Shakespeare notamment. L'ouvrage de Dominique Millet-Gérard *Formes baroques dans* Le Soulier de satin (Champion, 1997), centré pour sa part sur la pièce de Claudel, va dans la même direction. Le lien qu'y tient la relation entre l'esthétique baroque et le sens religieux de la pièce est souligné par le sous-titre : *Étude d'esthétique spirituelle*.

L'exemple du baroque montre comment une esthétique peut aussi se définir comme un rapport au monde, une éthique même. C'est le rapport à l'œuvre que développent notamment Pierre Brunel dans *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané* (Méridiens, 1982) et Camille Dumoulié dans *Nietzsche et Artaud : pour une éthique de la cruauté*[131], où la pensée du théâtre s'enracine sur un système philosophique, lien établi par l'héroïsme tragique.

Esthétique et littérature générale

L'esthétique a alors ici un sens plus diffus, celui du lien entre une forme et une vision du monde, une *Weltanschauung*. Telle est l'approche que développe Pierre Brunel dans *L'Arcadie blessée. Le Monde de l'idylle dans la littérature et les arts de 1870 à nos jours* (José Feijoo, 1996 ; rééd. Eurédit, 2005). L'arrière-plan esthétique de l'étude réside aussi, bien sûr, dans le questionnement commun auquel sont soumis la littérature et les arts. La confrontation de supports esthétiques hétérogènes suppose en effet une réflexion sur la source commune du Beau. Danièle Chauvin interroge la même articulation entre littérature et esthétique, notamment dans ses travaux sur Blake[132] à partir de son interrogation des relations entre Bible et littérature. Il s'agit, là encore, de rechercher un projet esthétique commun, une récriture et une interprétation de la Bible, dans des supports artistiques différents, et à travers des passerelles entre ces supports. En sens inverse, Jean-Yves Masson interprète le tournant, dans la carrière de Hofmannsthal, formé par le renoncement à la poésie et une réorientation vers le théâtre, notamment, comme un changement dans le rapport au Beau, le passage « du stade esthétique au stade éthique[133] » : l'approche esthétique consiste

ici à interroger le lien entre la forme d'écriture – ou le genre littéraire – et le rapport au Beau.

Le fondement esthétique de la critique comparatiste consiste alors à réfléchir sur la nature du Beau dans la littérature et les arts, et à en rechercher une origine commune. Cette investigation conduit naturellement à l'interrogation sur l'œuvre d'art totale, à laquelle Timothée Picard a consacré ses recherches sur le wagnérisme en littérature[134]. La recherche conduite au cours de sa thèse de doctorat, qui pose la question de la littérature européenne à travers la réception de Wagner, touche à la littérature comparée, définie au sens strict comme étude des relations entre littératures de langues ou de cultures différentes, mais aussi à la littérature générale par la double question de la relation entre arts et littérature et d'une recherche esthétique qui rassemblerait les moyens des différents arts. C'est donc de façon naturelle qu'elle a donné lieu à la publication de deux ouvrages, publiés aux Presses universitaires de Rennes en 2006 : *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)* ; et *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*.

Inscrite dans le champ de la poétique comparée par la comparaison de Proust et de Wilde, la thèse de doctorat d'Yves Landerouin[135] entre dans une approche esthétique en abordant l'œuvre littéraire comme réflexion sur le Beau, à travers la délicate question des relations entre l'art et la vie. Plus précisément, l'étude, à partir d'une question existentielle – comment posséder le Beau ? –, envisage l'œuvre comme oscillation entre « deux opérations alchimiques dédiées au beau », faire de sa vie un art ou faire de l'art sa vie. L'arrière-plan philosophique constitué par *Le Banquet* de Platon est le cœur de l'approche esthétique. Yves Landerouin prolonge son interrogation sur les relations entre création romanesque et réflexion esthétique dans son essai sur *Le Roman de la quête esthétique*[136], qui aborde la période de 1870 à 1920 et, croisant les romans de Wilde, de Huysmans, de Proust, de D'Annunzio ou de Thomas Mann, et les faisant dialoguer, fait apparaître la manière dont le tournant du siècle est habité par la question esthétique. Enfin, ce parcours s'achève, en 2016, avec un autre essai, publié chez Champion, dans la collection « Le Dialogue des arts » sur *La Critique créative. Une autre façon de commenter les œuvres*. L'ouvrage, s'appuyant sur *Le Critique comme artiste*, essai où Oscar Wilde situe dans la création littéraire l'apanage du discours critique, aborde à cette lumière, dans un ensemble d'œuvres littéraires, des portraits d'artistes, l'évocation

d'œuvres musicales ou plastiques, ou encore la lecture de textes littéraires. Cette étude, dans la lignée des précédentes, éclaire la convergence de la création littéraire et de la réflexion esthétique et explore par là les relations entre littérature et esthétique.

Dans le champ des recherches comparatistes, la relation entre esthétique et critique littéraire s'inscrit donc bien dans le domaine de la littérature générale, même si elle en trace la frontière en soulevant des interrogations théoriques. En effet, plaçant son objet à l'articulation de la philosophie et de la littérature, des textes théoriques et de l'analyse des œuvres, la critique esthétique envisage une poïétique et vise à réfléchir, par-delà les frontières culturelles et artistiques, sur une source du Beau commune à toutes les formes, permettant néanmoins d'identifier la spécificité du Beau en littérature.

Les nombreux travaux évoqués, dans la diversité de leurs objet de leurs démarches, dessinent une voie sans doute féconde de la littérature générale : que ce soit à travers le rapport des genres et des arts ou par l'arrière-plan philosophique des œuvres littéraires et des formes qu'elles prennent, elles analysent la transposition littéraire de concepts philosophiques ou esthétiques, envisagent par ce biais la délicate question de la relation entre la forme et le sens, le dialogue complexe que la littérature établit entre le sensible et l'intelligible.

La vision nécessairement surplombante induite par la mise en relation d'objets esthétiques de natures différentes, ou par la mise en relation de disciplines différentes, a nécessairement conduit à une perspective esthétique qui complète les orientations théoriques prises par la littérature comparée. Ces domaines formés par les relations entre littérature et arts d'une part, littérature et sciences – notamment humaines – d'autre part, relèvent à cet égard plus précisément de la littérature générale : car les passages qui forment l'objet de l'étude concernent moins les transferts culturels qu'esthétiques.

Mais la littérature générale est elle-même convoquée sous deux regards bien différents – et souvent simultanément. En effet, c'est sous la forme de l'objet d'étude que se croisent les relations entre littérature et arts, alors que ce sont les perspectives d'analyse qui sont affectées par les relations entre littérature et sciences humaines. Cette distinction doit néanmoins être nuancée. D'une part, les relations entre littérature et arts complètent

l'approche littéraire en faisant intervenir des notions d'histoire des arts, de musicologie, d'esthétique théâtrale, ou encore d'arts du spectacle, et appellent donc une critique transdisciplinaire. D'autre part, si les sciences humaines offrent des modèles d'analyse au critique, les sciences en général sont aussi l'objet de représentations littéraires dont l'analyse fait apparaître, pour la littérature, de nouvelles missions ou de nouvelles fonctions : celle de s'ériger en critique des sciences et d'en tracer les limites, celle aussi de faire advenir une connaissance qui échappe au savoir scientifique. Là encore, dans cette profonde interdisciplinarité induite par l'approche comparatiste se retrouve la circularité des relations entre sujet et objet d'étude caractéristique des humanités. Car la nature hétérogène de l'objet rend nécessaire une critique enrichie par les savoirs et les méthodes des autres disciplines. Ainsi, la littérature comparée est à l'image d'une littérature qui refuse la clôture sur elle-même, et présente un discours second par rapport aux arts et aux sciences – au sens où il résulte d'eux. Elle aussi se nourrit des relations que son objet d'étude induit avec les autres sciences et n'existe en définitives que par elles.

90. Fauriel, *La Parthénéïde : poëme de M. J. Baggesen, traduit de l'allemand par Fauriel*, Paris, Treuttel et Würtz et Amsterdam, au bureau des arts et d'industrie, 1810. Voir la préface, « Réflexions préliminaires sur le poëme suivant et sur la poésie lyrique en général », p. I- CVIII.

91. Jean-Louis Backès, « Poétique comparée », *loc. cit.*, p. 85.

92. « La place relative du champ littéraire dans les cultures nationales. Quelques remarques à propos de l'exemple franco-allemand », in : Michel Espagne et Michael Werner (ed.), *Philologiques III. Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994, p. 15-30, p. 16.

93. C'est afin de souligner la distinction entre ces deux sens de « poétique » que René Passeron avance, pour cette seconde acception, la notion de « poïétique » (voir : *La Naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Marly-le-Roi, Impr. Polycolor, 1996).

94. Voir la *Note de synthèse* (VIII-159 p., notamment p. 79-82 et 99-103) de mon dossier d'Habilitation à Diriger des Recherches *Dramaturgie, critique et mythologie romantiques. Transferts culturels et esthétique comparée*, présenté à l'université Paris-Sorbonne sous la responsabilité d'Yves Chevrel, 27 nov. 2003.

95. Voir Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée, op. cit.*, p. 7.

96. *Op. cit.*, p. 5.

97. « Une science à ses débuts en France : l'Esthétique ».

98. Suivie d'une *Bibliographie générale de l'esthétique française, des origines à 1914*, Paris, E. Champion, 1920. Sa thèse de doctorat, publiée chez Jouve en 1918, s'intitulait *Les Systèmes esthétiques en France envisagés au point de vue de leur caractère scientifique (1700-1890)*. Il est également l'auteur d'un essai sur la mode, publié chez Picart en 1921.

99. L'ouvrage est sous-titré : *Contribution à l'étude des théories littéraires et plastiques en France de la Pléiade* au XVIII^e^ siècle, Liège, H. Vaillant-Carmanne, 1930 ; Bruxelles, Palais des Académies, 1955.

100. D'abord sa thèse de doctorat : *La Formation des idées esthétiques de Diderot, 1745-1763*, soutenue à l'Université Paris IV en 1972, mais aussi sa synthèse sur *L'Esthétique des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1974.

101. Etienne Souriau, *La Correspondance des arts, op. cit.*, p. 26.

102. *Ibid.*, p. 27.

103. *Ibid.*, p. 28-29.

104. *Ibid.*, respectivement p. 30 et p. 31.

105. Eric Méchouan, *Pour une histoire esthétique de la littérature*, Paris, PUF (« L'interrogation philosophique »), 2004, p. 11.

106. *Ibid.*, p. 19.

107. Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard (« Folio/essais »), 1997, p. 97.

108. *Ibid.*, p. 152.

109. *Ibid.*, p. 155.

110. *Ibid.*, p. 228.

111. Jacques Rancière, *Aisthetis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

112. *Le Pluriel du beau : genèse du relativisme esthétique en littérature, du singulier au pluriel*, Metz, Centre de Recherche Littérature et spiritualité, 1991.

113. *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Champion, 2004.

114. *La Beauté artistique. L'impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une « artologie » future*, Paris, Champion essais, 2014.

115. *Revue de Métaphysique et de Morale*, n^o^ 2, avr.-juin 2002, numéro spécial dirigé par Elisabeth Decultot : *« Esthétique ». Histoire d'un transfert culturel franco-allemand »* ; voir notamment Elisabeth Decultot, « *Ästhetik*/ esthétique. Étapes d'une naturalisation », p. 157-178 ; et Christian Helmreich, « La réception cousinienne de la philosophie esthétique de Kant. Contribution à une histoire de la philosophie française au XIX^e^ siècle», p. 193-210.

116. *Aux Sources de l'esthétique. Les débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne*. Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme (Collection « Philia »), 2005. Voir « Préface », p. 6-7. Ils citent

Baldine Saint-Girons, « L'esthétique : problèmes de définition », in : Serge Trottein (dir.), *L'Esthétique naît-elle au XVIIIe siècle ?*, Paris, PUF, 2000, p. 99-104, pour nuancer l'idée d'une apparition de l'esthétique au XVIIIe siècle.

117. *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au Romantisme (Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet)*, Paris, Champion, 1997.

118. Voir en particulier sa somme : *Fiat lux : une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993 ; ainsi que ses deux autres ouvrages : *Le Sublime de l'antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005 ; et *Les Monstres du sublime : Hugo, le génie et la montagne*, Éditions Paris-Méditerranée, 2005.

119. *L'Arabesque : la théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'*Athenäum, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

120. Dominique Peyrache-Leborgne, *Grotesques et arabesques dans le récit romantique. De Jean Paul à Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion (« Bibliothèque de Littérature générale et comparée », no 98), 2012.

121. Voir son dossier d'Habilitation à Diriger des Recherches soutenu à l'Université Paris IV sous la responsabilité de Pierre Brunel, décembre 2002, et intitulé : *La Présence : musique, voix, grâce*.

122. *La Douceur de vivre. D'une esthétique de la grâce au XVIIIe siècle*, Paris, Interférences, 2011.

123. Sylvie Thorel Cailleteau, « La toile de Philomèle », in : Claude Jamain (dir.), *La Voix sous le texte*, Angers, Presses universitaires d'Angers, 2002.

124. Signalons ces deux ouvrages : *La Réception des opéras de Mozart dans la presse parisienne, 1793-1829* (Paris, Klincksieck, 1991), et *Musique et littérature au XVIIIe siècle* (Paris, PUF [« Que sais-je ? »], 1998).

125. Voir *Philosophies de la musique : 1752-1789*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990.

126. C'est ce dont témoigne la notion d'« esthétique théâtrale » utilisée en particulier dans l'anthologie de Monique Borie, Martine de Rougemont et Jacques Scherer : *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*, Paris, CDU-Sedes, 1982.

127. *Le Despotisme du goût. Débats sur le modèle tragique allemand en France, 1797-1814*, Göttingen, Wallstein, 2006 (version remaniée d'une thèse de doctorat sous la direction d'Yves Chevrel, université de Paris-Sorbonne, 11 déc. 1997).

128. *Un Tragique romantique – domaines allemand et français. Essai de dramaturgie comparée*, ouvrage inédit proposé dans le cadre d'un dossier d'HDR soutenu en 2003 à l'université Paris IV.

129. *L'Art de l'acteur. Premières théories du spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015. L'ouvrage est issu d'une thèse de doctorat soutenue en 2008 à l'université Paris-Sorbonne, sous la direction de François Lecercle, intitulée *L'Acteur peintre de la nature : esthétique du tableau et premières théories du jeu théâtral au XVIIIe siècle (France, Angleterre, Allemagne)*.

130. *Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique européen. Essai de dramaturgie comparée*, Paris, Champion, 1999.

131. Paris, Presses universitaires de France, 1992. Version remaniée d'une thèse de doctorat soutenue sous la direction de Pierre Brunel à l'Université Paris IV en 1987 : *Nietzsche et Artaud, penseurs de la cruauté : du héros de la tragédie à l'héroïsme tragique*.

132. Le plus important étant *L'Œuvre de William Blake : apocalypse et transfiguration, op. cit.*, ouvrage issu en 1992 d'une thèse de doctorat sur *William Blake et l'apocalypse : le verbe et l'image*, Université Stendhal-Grenoble III, 1987.

133. « Présentation », dans Hofmannsthal, *Le Lien d'ombre*, Paris, Verdier, 2006, p. 23. *Cf. Hofmannsthal, renoncement et métamorphose*, Paris, Verdier, 2006, p. 135.

134. Intitulée *La Littérature européenne face au défi wagnérien* ; sous la direction de Pascal Dethurens, université de Strasbourg II, novembre 2004.

135. *La Possession du Beau chez Marcel Proust et Oscar Wilde*, soutenue en 1997 sous la direction de Jean-Louis Backès à l'université François-Rabelais.

136. *Le Roman de la quête esthétique, ou les leçons d'une littérature centenaire*, Paris, Le Manuscrit (« L'Esprit des Lettres »), 2011.

Chapitre 6

Aires linguistiques et culturelles

Si la littérature comparée se comprend, au départ, comme la nécessité d'analyser la circulation des littératures entre diverses aires linguistiques et culturelles, le rapport à certaines de ces aires a pu être représentatif d'une conception de la discipline. Ainsi, la littérature comparée comme institution naissante a pu être envisagée, au tournant du XIX^e^ au XX^e^ siècle, comme une réflexion sur l'idée de littérature européenne. Sa naissance, en grande partie rattachée à une conception de la critique comme histoire littéraire, a déterminé, historiquement, une tradition critique longue qui a été accusée, lors de la « crise » de 1958, d'être doublement enfermée dans la méthode de l'histoire littéraire et dans le cadre trop restreint de l'Europe littéraire. En revanche, lorsque Etiemble, en 1963, dans *Comparaison n'est pas raison*, plaide pour un renouvellement des approches comparatistes, il rattache son idéal d'un « humanisme » comparatiste à une ouverture des perspectives vers l'Extrême-Orient.

Il serait, bien sûr, schématique et erroné d'associer, à propos de la littérature comparée, les études européennes à une vision traditionnaliste de la littérature comparée, enfermée dans l'histoire littéraire, et au contraire l'analyse de l'Orient à des perspectives plus modernes. Mais en dehors des clivages qu'a pu connaître la discipline au cours de son histoire, l'Europe et l'Orient ont ainsi pu former deux objets de recherche particuliers. Il serait facile de montrer que l'origine même de l'idée d'Europe est littéraire, et qu'elle est un produit, comme la littérature comparée, de la critique de l'époque romantique. De même, les études postcoloniales ont pu souligner à quel point la notion même d'Orient était un artefact, une construction intellectuelle qui n'était pas dépourvue de présupposés ni même de préjugés.

C'était une prise de conscience des entités que constituent ces aires, et aussi le moyen de penser divers ensembles géographiques, culturels, ou linguistiques, qui parfois ne se recoupent pas : ainsi le monde arabe est-il, dans sa diversité, défini par une langue commune ; le monde hispanophone, le monde lusophone ou le monde francophone recoupent d'irréductibles diversités culturelles, et leur étude ne peut conduire qu'à dissocier langue et culture ; l'Afrique subsaharienne est certainement une unité, mais formée elle-même de plusieurs niveaux de diversités – linguistiques, politique, ethniques par exemple. Si bien qu'aucune des identités définies par ces grands ensembles n'échappe à un questionnement. Celui-ci, qui est une des raisons d'être majeures de la littérature comparée, ne doit pas conduire, en établissant des relations, à gommer les différences, mais doit au contraire, par un comparatisme des différences et non des similitudes, les identifier et les analyser.

Le rapport aux grandes aires linguistiques et culturelles permet ainsi d'apporter un éclairage sur la discipline, envisagée dans ses relations avec l'histoire politique, lien qui représente aussi un des fondements de la littérature comparée.

L'idée d'Europe en littérature

Il serait aisé de montrer que l'invention de l'Europe a d'abord été littéraire avant d'être politique, économique ou sociale. L'Europe est donc aussi un moyen de penser la littérature et les relations entre les cultures impliquées non seulement dans les nations européennes, mais aussi dans celles qui, hors de l'Europe, disposent de langues européennes.

C'est d'abord par son appartenance au monde du mythe que l'Europe appartient à un univers imaginaire. Dans son ouvrage *Le Mythe dans les littératures d'Europe*, publié en 2010, Jean-Louis Backès crée une association entre mythologie et identité européenne de la littérature ; il ne parle d'ailleurs pas de « littératures européennes », ni de « littératures de l'Europe », mais de « littératures d'Europe », rappelant la figure mythologique à laquelle renvoie le nom même d'Europe, princesse phénicienne, fille d'Agénor, que Zeus a donnée en épouse au roi de Crète, Astérion. Pourquoi le continent a-t-il porté son nom ? Les conjectures touchent à l'étymologie, qui permet de lire une terre « à l'aspect large ».

Une autre hypothèse renverrait à une stèle assyrienne séparant les deux rivages de la mer Égée par deux mots phéniciens ayant donné « Europe » et « Asie ». L'identité de l'Europe s'est donc aussi construite sur la distinction des continents. Mais si la mythologie gréco-romaine a pu jouer un rôle fondateur dans l'imaginaire européen, elle relève bien sûr d'un univers antérieur à celui de l'Europe.

La littérature et l'imaginaire de l'Europe

L'identité de l'Europe s'est d'abord élaborée, dans l'imaginaire véhiculé par la littérature, dans un schéma d'opposition aux autres continents, dans un rapport d'altérité. C'est cette structure qu'ont en commun des textes aussi différents que le chapitre des « Coches », dans les *Essais*, et le récit de la mort de Roland, dans l'épopée médiévale qui lui est consacrée. Toute l'originalité bien connue du chapitre de Montaigne réside dans un système d'inversion, Montaigne prenant la position de l'autre. Quant à la *Chanson de Roland*, elle joue sur une opposition de points de vues. C'est d'abord celui du Maure qui est au centre du récit : « Il était beau, il était fort […] », « il se saisit de Roland » ; « cette épée, je l'emporterai en Arabie ». Puis brutalement, le texte change de point de vue : « Roland sent qu'il lui prend son épée » ; « Il l'en frappe sur son heaume gemmé, paré d'or ». Ce basculement représente une exclusion – « Tu n'es pas des nôtres, que je sache ! » – sur laquelle se fonde une identité, celle de l'Empire de Charlemagne. De fait, l'imaginaire de l'Europe se trouve associé à trois moments fondateurs : l'Empire romain, qui est compris comme son origine directe, et les deux Empires représentés par Charlemagne et Charles Quint.

L'épopée représente la fondation mythique d'une identité. C'est par le mythe encore que Denis de Rougemont, dans *L'Amour et l'Occident* (1939) fonde l'Europe, sur un système de valeurs et un imaginaire qui vont laisser leur empreinte sur la littérature : partant de Tristan et Iseult, il établit, dans les mythes de l'amour, une filiation entre Shakespeare, *Phèdre, La Nouvelle Héloïse* ou encore les romantiques allemands. Et, comme le rappelle Pierre Brunel, Eros, qui représente l'amour-passion, sera sauvé par Agapè, illustrant l'amour de charité – la forme chrétienne de l'amour –, fondant le mariage « qui contient non plus par la morale, mais par l'amour[1] ».

À côté du mythe de Tristan et Iseult, deux autres grands mythes européens ont sans doute participé à la définition d'une identité culturelle :

celui de Don Juan, comme celui de Tristan et Iseult, pose le caractère sacré du mariage et met au premier plan les valeurs chrétiennes, où le sacré rejoint l'ordre social ; celui de Faust, qui peut être compris comme une transposition chrétienne du mythe de Prométhée, soulève le problème de la connaissance interdite. C'est la raison pour laquelle Thomas Mann, comme il s'en explique dans l'introduction de son *Doktor Faustus*, avait pris Nietzsche pour modèle. La source principale de Goethe, en dehors de la pièce de Marlowe, a été un livre populaire – un *Volksbuch* –, datant de 1587, et publié par Johann Spieß. L'auteur anonyme, un luthérien convaincu, avait conçu son personnage comme une caricature d'Erasme. Or, Faust est à la fois un théologien et un magicien, ce qui situe les deux sources de la connaissance hors du cercle de la raison et de l'entendement. De fait, la figure historique de Faust, qui a vécu entre 1480 et 1540, est connue pour avoir exprimé la fierté de pouvoir restituer, par sa magie, les comédies perdues de Plaute et de Térence.

La crise religieuse que le XVI^e^ siècle a connue peut être observée à la lumière des deux rapports à la connaissance qu'a illustrés l'opposition entre Luther et Erasme. La fameuse lettre de Luther à Erasme, le 28 mars 1519, et la réponse d'Erasme le 30 déploient ces deux positions irréconciliables : entre l'idéal luthérien d'une connaissance rationnelle, et l'humanisme enseigné dans les universités sous le contrôle de l'église catholique. Stefan Zweig est connu, dans sa pratique particulière de la biographie, pour faire de la vie d'un homme l'illustration d'une idée. Celle qu'il propose d'Erasme, en 1936, repose sur l'opposition, à travers Erasme et Luther, entre deux visions de l'Europe : celle, représentée par Erasme, d'un humanisme ouvert et sans frontières, et celle, représentée par Luther, des nations et des conflits qui les divise. Or, selon Zweig, c'est cette seconde idée de l'Europe que l'histoire a imposée.

Que ce soit dans les mythes associés aux valeurs de l'Europe ou dans les déchirements religieux, la question du christianisme, même si celui-ci est mis en question, est centrale dans les représentations de l'Europe. La phrase qui ouvre l'essai de Novalis, *La Chrétienté ou l'Europe* (1799), est célèbre : « Ce fut une époque belle et brillante, lorsque l'Europe était une terre chrétienne ». Dans la perspective de Novalis, c'est le christianisme, uni, qui assure l'unité et l'identité de l'Europe ; et la rupture opérée au XVI^e^ siècle marque donc une chute pour l'Europe. Chez les romantiques, la célébration du modèle médiéval accompagne leur idée de l'Europe, et même le

romantisme nationaliste d'un Fichte consiste à retrouver le patriotisme européen du Moyen Âge. Dans ses *Discours à la nation allemande* (1808), il affirme que les Allemands « furent capables d'unir l'ordre social établi dans l'Europe ancienne à la vraie religion[2] ». Ernst Behler remarque que si, dans les premiers écrits des romantiques d'Iéna, le mot « Europe » « ne fait l'objet d'aucune valorisation particulière », il « devient pourtant un mot essentiel du vocabulaire du premier romantisme » à partir de 1800[3]. Or, l'idée de l'Europe se construit essentiellement par la référence médiévale.

Unité et appartenance : l'Europe des romantiques et le modèle médiéval

Dans son étude sur *Le Moyen Âge des romantiques*, Isabelle Durand-Le Guern montre bien que, si la période médiévale est le cadre privilégié de nombreuses œuvres de l'époque romantique, qu'il s'agisse des ballades de Goethe, de Scott ou de Keats, des nouvelles de Nodier, Tieck, Kleist, Brentano, La Motte-Fouqué ou tant d'autres, elle relève bien moins de l'« histoire » que du « hors-temps ». Il s'agit d'un procédé d'éloignement, de mise en scène poétique, favorisant la mise en place du merveilleux, et surtout proche de « l'époque indéterminée du "Il était une fois[4]…" ». Mais, ancré dans une réalité historique, le Moyen Âge peut prendre également une signification politique, comme le manifeste la figure de Charlemagne, souvent convoquée pour incarner « les origines de la nation » : Isabelle Durand-Le Guern souligne que l'intérêt de Charlemagne, « empereur d'une vaste contrée unissant le Nord et le Sud », est de fonctionner « aussi bien pour les Français que pour les Allemands ». Elle souligne que pour Michelet, dans son *Histoire de France, La Chanson de Roland* établit l'appartenance française de Charlemagne, le traître étant un Allemand, tandis que Uhland le rattache au contraire au « patrimoine historique et légendaire allemand[5] ».

Mais sans doute cette ambivalence de Charlemagne est-elle un signe de l'unité plus profonde du Nord et du Sud : « il représente surtout une figure unificatrice, celle d'un empereur de l'Occident chrétien, dont les vassaux sont issus de tous les horizons de l'Europe[6] ». Isabelle Durand-Le Guern cite, pour étayer son propos, quelques vers de la *Légende des siècles*, où Hugo évoque des territoires très divers, mais tout *Hernani* présente, derrière

la figure de Charles Quint, l'image d'une fondation d'une unité européenne à travers l'évocation de Charlemagne : le monologue de l'acte IV, scène 2, où don Carlos, qui s'apprête à devenir Charles Quint, est enfermé dans le tombeau de Charlemagne, symbolise cette fondation, par la rencontre des deux Empereurs.

La pensée de l'Europe chez les romantiques allemands présente des enjeux littéraires évidents, puisque l'explication de la naissance de l'Europe associe chez eux histoire des peuples, des langues et des littératures. Pour eux, c'est de la chute de l'Empire romain, du mélange des peuples au moment des invasions germaniques et de l'émergence du christianisme qu'est née l'identité européenne : « la nouvelle civilisation européenne, affirme Schlegel, s'est formée du mélange, d'abord hétérogène mais devenu peu à peu intime, des peuples du Nord avec les nations dépositaires des restes précieux de l'antiquité[7] ». Son principe, l'esprit chevaleresque, résulte de la combinaison des valeurs du christianisme et des mœurs germaniques. Pour Schlegel, le sens du mot « romantique » est même associé à cette histoire de la civilisation européenne. Car la migration des populations européennes vers le sud, qui a conduit à la destruction de l'Empire romain occidental et à une nouvelle configuration européenne, serait à l'origine de la culture moderne, qu'il appelle romantique : « Car on a appelé Romantique, *romance*, les nouveaux dialectes issus du mélange du latin avec la langue des conquérants[8] ». Charles de Villers explique par là la formation des langues européennes modernes : « Leurs idiômes tudesques […] venant à se mélanger peu-à-peu avec les anciens idiômes des divers pays qu'ils occupoient et avec celui des Romains, formèrent nos langues modernes[9]. »

Hétérogénéités de l'Europe

Les déplacements des populations germaniques et la chute de l'Empire romain ont été, pour les romantiques allemands, les causes politiques d'une transformation de l'espace géopolitique donnant naissance à l'Europe. Mais la définition d'une identité européenne doit selon eux beaucoup au christianisme qui a permis la constitution d'un système de valeurs, la chevalerie, lui-même associé à l'époque médiévale.

Ce cliché romantique d'une Europe chrétienne est, pour la littérature, objet de discussions, et *Le Marchand de Venise* (1596) peut déjà se lire à

cette lumière. Centrée en grande partie autour du personnage de Shylock, l'usurier juif, l'œuvre de Shakespeare se construit sur une opposition. D'une part, toute la pièce joue, à travers l'âpreté du personnage, sur les limites de son humanité, jusqu'à la « livre de chair » qui semble l'en exclure. D'autre part, sa longue tirade sur l'humanité des Juifs forme un contraste saisissant, comme pour réintroduire le personnage dans la communauté. La pièce développe donc un tout autre modèle que celui, issu du romantisme allemand, d'un héritage antique combiné à une civilisation chrétienne.

La part juive de l'identité européenne présente une autre image de l'Europe. Rémi Brague réfléchit à l'Europe sous l'angle de la « romanité », à l'instar, d'ailleurs, d'un Hans-Robert Curtius selon qui « tous les Européens, même les Allemands de l'intérieur du *limes*, portaient l'empreinte de Rome[10]. » À partir de ce postulat, Rémi Brague avance ce paradoxe : « Le "Grec" et le "Juif", en tant qu'ils interviennent comme les deux composantes fondamentales de l'Europe, sont tous les deux "romains". » Cette identité collective, en retour, conduit à une identité individuelle : « Plus précisément : c'est parce que l'Europe les accueille tous deux, "grec" et "juif", d'un point de vue "romain", qu'ils peuvent rester eux-mêmes et y produire la plénitude de leurs effets[11]. » Il insiste sur la présence des Arabes pour la constitution de cette « romanité culturelle », les Grecs se donnant pour tâche de « recopier », les Romains d'« adapter », les Arabes de « traduire » ; et il définit un humanisme musulman à côté d'un humanisme européen[12].

L'image d'une Europe homogène et uniforme que les romantiques allemands associent au Moyen Âge, se voit donc mise à mal, et les romantiques eux-mêmes soulignent cette hétérogénéité, sous la forme de l'opposition du Nord et du Midi de l'Europe. La division de l'Europe est un motif ancien, dont Shakespeare exprime une certaine hantise dans plusieurs de ces pièces : *Hamlet*, où la division du royaume ne désigne sans doute pas seulement le Danemark, et ne renvoie peut-être pas seulement aux menaces qui pèsent sur l'unité de l'Angleterre élisabéthaine ; mais surtout *Le Roi Lear*, qui s'achève sur un chaos résultant de la guerre entre une Angleterre et une France imaginaires.

Sans rattacher la division de l'Europe à une image de chaos, le tournant du XVIIIe au XIXe siècle insiste sur son hétérogénéité. L'opposition du Nord et du Midi devient un cliché dans la fiction. Goethe construit son mythe

personnel sur le voyage en Italie, et *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (1795-96), par la chanson de Mignon, crée un espace littéraire hétérogène dans le roman, qui correspond à la présence de l'espace italien au sein d'une fiction construite sur un voyage à travers l'Allemagne. Toute l'intrigue de *L'Auberge rouge* (1831) de Balzac se construit autour d'une obsessionnelle symétrie entre personnages, espaces et figures de narrateurs allemands et français, comme pour insister sur l'identité duelle de cet univers. Chez Chamisso, Français émigré en Allemagne, et donc nourri par une double culture, *L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl* (1814) montre comment un homme, qui a vendu son ombre (l'envers de lui-même, donc) trouve une compensation, en parcourant le monde, après avoir acheté des bottes de sept lieues. Chez Mme de Staël, dans son roman *Corinne* (1807), les identités italienne et anglaise des personnages principaux s'accompagnent d'un jeu sur le « caractère des nations », l'un renvoyant à la rationalité, l'autre exprimant un tempérament artistique. Le roman de l'artiste de George Sand, *Consuelo* (1843), est lui aussi construit sur l'opposition de deux espaces, l'Italie et la Bohème. Le même type de représentation se retrouve chez de nombreux autres auteurs, comme Hoffmann, pour qui l'Italie est la terre des arts.

Mais la distinction du Nord et du Midi de l'Europe est surtout théorisée et elle décrit, chez Mme de Staël par exemple, deux modèles littéraires. Déjà en 1800, dans *De la littérature*, elle reconnaît « deux littératures tout à fait distinctes, celle qui vient du Midi et celle qui descend du Nord ; celle dont Homère est la première source et celle dont Ossian est l'origine[13]. » Un peu plus tard, l'année 1813 voit la publication de trois essais majeurs marqués par cette distinction de deux civilisations et de deux littératures : *De l'Allemagne* de Mme de Staël, le *Cours de littérature dramatique* d'A. W. Schlegel et *De la littérature du Midi de l'Europe* de Sismondi. A la même époque est écrit *L'Homme du Nord et l'homme du Midi* de Bonstetten, qui appartient au même cercle staëlien, mais ne publiera son ouvrage qu'en 1824. Enfin dans la fameuse *Érotique comparée* (1806) de Villers, qui compte parmi les tous premiers textes comparatistes, l'opposition d'une représentation sensuelle et d'une représentation spirituelle de l'amour dans les littérature française et allemande se fonde sur la distinction des religions, dont le choix est lui-même éclairé par le milieu naturel.

À bien des égards, ce sont les romantiques et leurs contemporains qui ont inventé l'Europe, et ils l'ont inventée dans et par la littérature. Mais leur héritage est vaste. Par exemple Somerset Maugham illustre ces deux formes nées au tournant du XVIIIe et du XIXe siècles que sont le roman de l'artiste et le roman de formation. Il publie, en 1919, *L'Envoûté*, qui est une transposition romanesque de la vie de Gauguin ; mais quatre ans plus tôt, *Servitude humaine* se construit comme un parcours à travers l'Europe. Il reprend ce schéma au roman de formation tel que l'avait illustré Goethe, avec qui il partage aussi un dénouement où le protagoniste devient médecin.

Mais l'Europe peut être l'objet plus direct d'un projet romanesque. John Galsworthy, avec *La Dynastie des Forsyte* (1922) et Thomas Mann, avec *Les Buddenbrook* (1901), proposent des sagas à travers lesquelles se dessine un pan complet de l'histoire de l'Europe. Le premier couvre la période allant de 1880 à 1930 et trace une fresque de la société anglaise à la fin du règne de Victoria. Le second, selon le même principe, couvre une période antérieure, allant de 1835 à 1877. Il décrit, ainsi que le précise son sous-titre, et sous une forme proche du naturalisme, le « déclin d'une famille ».

Un ciel partagé

Une image pessimiste de l'Europe émerge alors au cours du XXe siècle, et la division de l'Europe présente des traits plus graves que le simple « caractère des nations ». Philippe Chardin perçoit chez Julien Benda, dans *Discours à la nation européenne* (1933) et chez Denis de Rougemont, dans *Vingt-huit siècles d'Europe* (1961), une intention commune, celle d'analyser « les vicissitudes de l'idée européenne à travers l'histoire » et de mettre en lumière « une alternance d'époques de grande actualité et d'époques de relatif effacement de cet idéal européen[14]. » Mais Julien Benda remet globalement en question l'unité de l'Europe : « tous ces mouvements vraiment européens n'ont rigoureusement rien fait pour l'unité de l'Europe[15]. » Pascal Dethurens évoque, avec Jules Romains, « l'épopée originelle de l'Europe » et il remarque que son recueil poétique *Europe*, publié en 1916, représente « la première fois qu'apparaît, dans la formulation la plus ramassée qui soit, le mot d'Europe au service d'une œuvre. » Selon lui, « ce "chant de l'Europe" se présente comme un discours sur l'Ancien Monde et contre la guerre en même temps[16] ».

Le regard nostalgique sur une Europe révolue, la déploration de la guerre qui manifeste de la manière la plus destructrice la division peut-être fondamentale de l'Europe, traduisent un regard pessimiste sur elle. C'est le regard que porte par exemple Stefan Zweig. Son *Monde d'hier*, sous-titré *Souvenirs d'un Européen*, a été publié en 1944, mais achevé en 1942, quelques jours avant son suicide. Il y exprime la nostalgie pour Vienne et l'Europe d'avant la Première Guerre mondiale, qui associait liberté d'esprit et stabilité. L'ouvrage se comprend aussi à la lumière de *Brésil, terre d'avenir*, écrit un an plus tôt, alors qu'il y est en exil, et où il exprime son enthousiasme pour un pays qu'il voit comme une antithèse de l'Europe nazie. C'est avec le même regard distancié que Thomas Mann, en 1934 dans *Traversée avec Don Quichotte*, réfléchit à l'identité d'une Europe minée et aliénée par le nazisme. À la suite de ses conférences sur Wagner qui ont suscité la fureur du régime, Thomas Mann doit quitter l'Europe et part en bateau pour New York. Cette traversée, qui dure dix jours, est l'occasion d'une lecture de *Don Quichotte* entremêlée de réflexions sur la situation de l'Europe. Il l'observe avec la distance que lui donne le voyage, et l'âme de l'Europe est pour lui ce sens critique propre à Cervantes, que le nazisme a détruit. Comme Zweig avec le Brésil, Thomas Mann cherche avec les États-Unis un contre-point à une Europe menacée.

Un autre exemple est formé par *Éducation européenne*, le premier roman publié sous le nom de Romain Gary, en 1945. Son éducation européenne est formée par les bombes, les violences et les destructions dont il est entouré. Mais l'idée d'une destruction de l'Europe de l'intérieur a trouvé sa formulation sans doute la plus forte, à l'issue de la Première Guerre mondiale, dans *La Crise de l'esprit*, avec cette phrase si souvent citée de Valéry : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles. » Pascal Dethurens la commente en remarquant que « cette parole lapidaire n'est pas, comme on l'a souvent considérée, une parole ultime. C'est au contraire une parole liminaire qui force à l'existence et au langage[17]. » Car, en évoquant la possible disparition de l'Europe, à côté d'anciennes et prestigieuses civilisations, aujourd'hui disparues, comme Elam, Ninive ou Babylone, il la fonde également et en affirme l'identité.

La pensée sur l'Europe développée en littérature est un sujet infini, dont Pascal Dethurens a abordé des aspects importants. Mais, dans la manière dont une image littéraire de l'Europe a contribué à la construire et a

accompagné sa vie politique, la représentation d'une division a pris aussi d'autres voies, et en particulier celle entre l'Ouest et l'Est. L'exemple le plus frappant est sans doute *Le Ciel partagé* (1963) de Christa Wolf, qui porte sur l'édification du mur de Berlin. Le personnage de Manfred décide de partir pour Berlin ouest, et doit donc se séparer de Rita. Les amoureux, au moment de la séparation, évoquent l'idée de regarder tous les soirs, à la même heure, la même étoile. Mais ils parviennent à l'idée que le ciel aussi se partage. Le roman aborde par la question personnelle la division politique de l'Europe.

L'imaginaire de l'Europe y a donc cherché l'unité des nations mais a surtout trouvé des divisions : celle, propre à l'époque romantique, entre le Nord et le Midi, s'est effacée derrière d'autres, plus pessimistes, qui sont celles d'un XX^{e} siècle déchiré par les deux guerres mondiales. La distinction d'une Europe de l'ouest et de l'est, d'une Europe capitaliste et d'une Europe communiste, a été la dernière forme prise par ces images de division. Mais il est significatif que l'Europe se soit toujours définie par la littérature et que, dans ses institutions actuelles, elle cherche son modèle chez Beethoven et chez Schiller, les auteurs de l'hymne européen. L'« Ode à la joie » (1785) de Schiller, loin des destructions évoquées dans la littérature de l'Europe, est un appel à la fraternité et s'achève sur une évocation de la « voûte étoilée » qui se trouve aux antipodes du « ciel partagé » de Christa Wolf. Schiller, modèle pour l'Europe, était poète, mais aussi historien, et défenseur de la liberté des peuples, comme l'illustrent son *Don Carlos*, consacré à la liberté des Flandres, ou sa *Pucelle d'Orléans*. Homme européen, il s'était vu attribuer la citoyenneté française par la Révolution.

Les relations que la littérature entretient avec l'idée d'Europe, mais aussi avec sa réalité politique, sont donc complexes et engagent différents rapports à la littérature comparée. L'approche comparatiste de l'Europe peut en premier lieu s'inscrire dans les domaines européens, et observer par exemple, dans le sillage de Jacques Dugas dans son article sur Marmier, « que la plupart des grands mouvements littéraires qui jalonnent l'histoire de l'Europe ont eu une extension transnationale : l'humanisme, les "lumières", le romantisme, non plus que le naturalisme ou le symbolisme ne sauraient être attribués à un seul pays ». Mais malgré leur extension européenne et leur indiscutable apport, de telles approches peuvent se voir reprocher de s'enfermer dans des frontières que leur vocation cosmopolite

devrait conduire à dépasser. Elles peuvent aussi conduire à une réflexion plus théorique sur la littérature : comme le dit Franco Moretti, ces « cartes littéraires » élaborées par le chercheur comparatiste « démontrent la nature *ortgebunden*, "liée-au-lieu" de la littérature[18] ». Mais l'Europe – les représentations de l'Europe, l'idée d'Europe, ou sa réalité politique ou géographique – peut aussi être objet d'étude pour le comparatiste, comme dans les recherches conduites par Pascal Dethurens ou Philippe Chardin. Enfin, les relations à la littérature peuvent conduire à réfléchir aux conditions de possibilité d'une littérature européenne, et aux implications qu'une telle notion comprend. D'une part, c'est une façon d'aller au-delà des frontières de la littérature nationale ; d'autre part, la littérature européenne demeure loin de la « planétarité » à laquelle appelle Gayatri Spivak. Cette définition d'une littérature européenne était déjà un idéal romantique : « La littérature européenne forme un tout cohérent, où toutes les branches sont intimement tissées entre elles, prennent assise l'une sur l'autre, s'éclairent par là et se complètent. Cela parcourt les temps et les nations jusqu'à notre temps », affirmait Friedrich Schlegel[19].

Pour une histoire littéraire comparée

L'idée de littérature européenne a été associée à l'objet de la littérature comparée dans les débuts de la discipline. C'est ce qui apparaît dans un des tous premiers textes élaborant une théorie de la littérature comparée, le discours que Fernand Brunetière a prononcé lors du Congrès d'histoire comparée des littératures qu'il présidait, à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900. Il y développe deux hypothèses pour la littérature européenne et reprend, pour caractériser sa propre position à propos de la critique, la métaphore organique tirée de l'époque romantique :

> « Il y a, si je puis dire, une unité tout arithmétique, une unité de répétition, dont toutes les fractions sont égales ou identiques à elles-mêmes ; et il y a une unité organique, une unité de variété, dont l'harmonie résulte de la différenciation même des parties qui la constituent. S'il existe une « littérature européenne », ce ne peut être qu'en ce second sens ; et, supposé qu'elle soit encore à l'état inorganique, on ne la constituera donc qu'à condition de l'organiser. »

Dans cette unité organique, les pays jouent le rôle de « membres », au sens corporel du terme. L'*Anthologie des littératures européennes*, intitulée *Mémoires d'Europe*, reprend l'idée d'une unité englobante, qui assure

l'identité de chacune de ses parties : « ce qui compte, c'est de montrer qu'une littérature nationale ou un art sont constitués grâce à un ensemble plus vaste, à une histoire qui joue avec les frontières, les guerres et les voyages intellectuels[20] ». Enfin, cette unité se caractérise par des circulations, de « formidables échanges qui ont présidé à tant de créations ». Qu'il s'agisse d'échanges ou d'opposition, l'essentiel est de montrer qu'une littérature nationale ou un art sont constituées en Europe. Pour le montrer est évoquée la dette des *Méditations* de Lamartine à l'égard de Byron : « C'est alors que peut commencer l'anthologie, domaine linguistique par domaine linguistique, et les auteurs y sont classés alphabétiquement[21] ».

En 1996, Jean-Louis Backès fait paraître, sous la forme d'un manuel, un ouvrage intitulé, de manière peut-être paradoxale, *La Littérature européenne*. Et, présentant son objet, il revendique le singulier, dès la « Présentation » initiale : « Il ne s'agit pas de présenter toutes les littératures de l'Europe, mais de voir en quoi consiste la littérature de l'Europe, au singulier, si elle existe[22]. » Afin de souligner l'unité de l'ensemble qui forme son objet, il évoque le cas des écrivains roumains qui ont écrit en français, Tzara ou Ionesco, argument qui peut certes se retourner contre une définition de l'Europe littéraire, en faisant voler en éclats toute frontière : à quelle unité se rapporterait la situation d'auteurs comme Kundera ou Nabokov ? L'anglais de ce dernier ne nous rappelle-t-il du reste pas que les langues européennes ont cessé, pour certaines d'entre elles, de caractériser l'identité européenne ?

Dans son premier chapitre, significativement intitulé « Existe-t-il une littérature européenne ? », Jean-Louis Backès reprend la question et esquisse une réponse : « il existe des livres qui, écrits en Europe, dans une des langues de l'Europe, ont été traduits et largement diffusés dans tout le continent ». La définition, ici, repose moins sur l'expression dans une langue européenne que sur une réception commune d'œuvres traduites, sur la constitution d'un corpus canonique qui aurait, par sa diffusion dans un lectorat européen, la valeur d'un patrimoine culturel commun et, par là, la fonction de définir une identité. Dans ce corpus fondateur figureraient, parmi d'autres, « l'*Odyssée, La Divine Comédie, Hamlet, Don Quichotte, Faust, Les Misérables, Crime et Châtiment*[23] ». Ce corpus soulève lui-même deux questions : que Dostoïevski appartienne au panthéon de la littérature européenne est certes indiscutable. Mais la Russie est-elle, par sa littérature, entièrement et uniquement européenne ? La réponse de

Wladimir Troubetzkoy apporte des nuances et des réserves, et insiste sur les inflexions suivies par l'histoire :

> « Europe ou Asie ? Europe *et* Asie, la Russie, après avoir mis le cap plein ouest pendant deux siècles, hésite, depuis le début du XX^e^ siècle : après les fantasmes "mongols" d'un André Bély (*Peterburg*, 1916) et les spéculations eurasiennes des années 1920 et 1930, revivifiées tout récemment par Lev Goumilev, le "rideau de fer", après 1945, apparaît comme une muraille de Chine édifiée en pleine Europe[24] […] ».

Par ailleurs, la définition de l'Europe littéraire fondée sur un tel panthéon peut se heurter à une autre objection : on peut imaginer que les références d'un lecteur chinois seront autres, mais quelles seront celles d'un lecteur américain, qu'il soit du nord ou du sud de l'Amérique ? Cependant la définition de Jean-Louis Backès porte sur le corpus d'œuvres : parmi les œuvres européennes, il s'agit de celles qui ont imprégné l'ensemble de l'Europe.

Il établit par là la distinction qui fonde son projet : aux « littératures européennes », désignant « les diverses littératures qui se sont développées dans les différentes langues de l'Europe », et dont on peut faire, de chacune, l'histoire, il oppose « la littérature européenne », qui « suppose […] que cet ensemble a son unité, que son histoire est pourvue d'une certaine cohérence ». Il remarque ainsi que « Toutes les littératures européennes ont suivi à peu près la même évolution[25] », et c'est celle-ci qu'il s'attache à retracer. Cette cohérence forte de l'histoire de la littérature européenne, il en fait apparaître des exemples frappants, dont Pierre Brunel retient un particulièrement exemplaire : « Le XVI^e^ siècle commence par la publication de deux œuvres majeures, que l'Europe ne cessera de lire ou dont elle ne cessera de rêver pendant au moins trois cents ans : le *Roland furieux* et l'*Amadis*[26]. » De même, la diffusion de la forme du sonnet, à partir de l'Italie et dans toute l'Europe renaissante, et avant cela l'art des troubadours, qui se diffuse largement et trouve un pendant avec le *Minnesang* allemand[27], soulignent, parmi d'innombrables autres exemples, la continuité du phénomène littéraire européen. Jean-Louis Backès ne gomme cependant pas les difficultés d'un projet si ambitieux, et souligne l'écart chronologique entre les différents pays, à propos de la Renaissance, du Romantisme, ou la contemporanéité du symbolisme français et du naturalisme allemand, lequel apparaît lui-même comme le continuateur du naturalisme français ; il évoque aussi la difficulté à parler du Baroque à

propos de la littérature française, et refuse en général d'estomper les écarts pour tout assimiler dans un schéma commun, de « chercher à faire coïncider des phénomènes divers, sous le prétexte qu'ils ont reçu le même nom[28] ».

L'identité européenne et l'idée de littérature

Deux ans après cet ouvrage, en 1998, Béatrice Didier fait paraître un volumineux ouvrage collectif intitulé *Précis de littérature européenne*, édité aux Presses universitaires de France. Là encore, il s'agit d'un singulier, et dans son introduction, Béatrice Didier réfléchit aux aspects problématiques du syntagme de « littérature européenne », au sens flottant que peut prendre chacune de ses deux notions. Elle souligne tous les apports d'une littérature qui a construit une certaine idée de l'Europe, de Mme de Staël ou Goethe à Romain Rolland, fondateur de la revue *Europe*, en passant par Berdiaev, Curtius, Charles Du Bos. Mais elle souligne surtout le rôle fondateur des comparatistes français du début du XX^e^ siècle, Jean-Marie Carré, Fernand Baldensperger, Paul Hazard[29]. Elle évoque ensuite les différentes approches de son objet d'étude, manière d'expliquer le plan suivi par l'ouvrage. Celui-ci suit quatre parties : la première est précisément une manière de fonder l'objet de l'ouvrage en réfléchissant aux « méthodes » ; la seconde réfléchit à l'identité et aux frontières de l'Europe en posant la question de « l'espace » ; la troisième suit, à travers un fil chronologique, les différents mouvements littéraires, et reprend la démarche de l'histoire littéraire ; la quatrième enfin adopte un point de vue plus formaliste et envisage « les formes » de cette littérature, notion qui place au premier plan, en réalité, les genres littéraires. Un glissement insensible s'est ainsi fait de l'Europe vers la littérature, tout comme un même glissement méthodologique a conduit d'une approche historique à une approche formaliste. Ces déplacements sont à la fois représentatifs d'une volonté d'appréhender cet objet fluctuant, la « littérature européenne », d'une manière complète, et de la difficulté, précisément, de le saisir. On voit le chemin parcouru depuis l'*Anthologie des littératures européennes* : le passage du pluriel au singulier décloisonnait les domaines, et accompagnait aussi le passage d'un corpus à l'étude d'une réalité littéraire, dont l'identité était certes difficile à appréhender, mais tout aussi difficile à nier.

C'est dans cette perspective aussi que s'est inscrit le considérable volume collectif publié chez Hachette sous la direction d'Annick Benoit-

Dusausoy et de Guy Fontaine, *Histoire de la littérature européenne* (1992), réédité sous une forme amplifiée, en 2007 chez De Boeck, sous le titre *Lettres européennes. Manuel universitaire d'histoire de la littérature européenne*. Dans cette dernière version, l'ouvrage rassemble les contributions « de deux cents universitaires et écrivains, de toute l'Europe géographique ». La littérature dont il est question est donc celle des critiques comme des créateurs, et l'Europe n'est ni politique, ni économique, mais « géographique », avec le présupposé que cette unité, qui fonde les échanges entre les populations, se superpose à une unité culturelle, littéraire. La démarche suivie est chronologique et part des origines de l'Europe aux formes contemporaines de sa littérature. Les présupposés semblent proches de ceux de la critique du premier romantisme allemand. Car le point de départ est le début du Moyen Âge et l'œuvre de Boèce, *Consolation de la philosophie*, en ce qu'elle au croisement « de deux domaines de l'activité intellectuelle : la philosophie et la littérature[30] ». Plus précisément nourri d'une pensée néoplatonicienne, l'ouvrage manifeste par là son identité européenne, qui peut se concevoir comme l'émergence de l'idée même de littérature à partir de la philosophie antique.

Mais ce point de départ, qui rattache la notion d'Europe littéraire à la naissance du Moyen Âge, est précédé d'un premier chapitre consacré aux sources, aux « héritages » et l'Europe est tout d'abord fondée par ce qui lui est étranger, dans un premier développement consacré à « l'héritage extra-européen ». Jean Weisgerber y présente « quelques lignes de force » de « l'apport des autres continents, si fertile et si diversifié, aux lettres européennes ». Il évoque schématiquement quelques exemples d'acteurs des échanges et des brassages qui interdisent de circonscrire l'Europe littéraire :

> « Voyageurs (d'Hérodote à Marco Polo, de Las Casas à Pierre Loti), ambassadeurs (du Siam en France), missionnaires (saint Paul à Corinthe, François-Xavier au Japon), marchands (les Compagnies des Indes orientales), invasions et campagnes militaires (des Indo-Européens à Alexandre le Grand, des croisés à Cortez et à Kitchener), lectures enfin et traductions (belles parfois, souvent infidèles)[31]. »

Ces contacts, s'ils déterminent un apport à l'identité littéraire européenne, désignent tout de même un extérieur de l'Europe. Mais les « héritages » qui suivent reprennent le schéma romantique d'un apport chrétien aux restes de la civilisation gréco-latine : le second héritage est

« gréco-latin », le troisième est « judéo-chrétien » et le quatrième « byzantin ». Ce découpage, qui rappelle que le monde grec ancien ne peut se comprendre en fonction de la notion d'Europe, distingue entre un héritage grec européen et oriental. Il complète par ailleurs l'idée, propre aux romantiques allemands, d'une origine chrétienne de l'Europe par la prise en compte d'une source juive. Enfin, les sources gréco-latines de la littérature européenne sont au cœur de ce schéma qui rappelle la dette de Joyce à l'égard d'Homère, celle du théâtre contemporain à l'égard de la tragédie grecque, ou de Molière et de Calderón à l'égard de la comédie de Plaute ou de Térence.

Dans l'édition suivante, deux autres héritages sont ajoutés pour compléter ce tableau : l'héritage celtique, qui fait en particulier apparaître le rôle joué par Macpherson dans l'invention d'Ossian, et l'héritage arabo-andalou, que manifeste la place tenue par les Musulmans et les Juifs, dès le x^{e} siècle, dans la formation d'une identité espagnole. Raymond Lulle, Quevedo, Lope de Vega ou Cervantes illustrent, sous des formes différentes, ces héritages dans leurs œuvres[32].

Le risque de l'européocentrisme

Mais Janos Szavai fait apparaître l'objection à la notion de « littérature européenne » : elle se fonde sur un « européocentrisme » auquel s'oppose la conception d'une « littérature universelle » propre à l'idéal d'Etiemble. Pierre Brunel soulève la même objection, remarquant que les réflexions récentes sur la notion de littérature européenne ont « sombré en touchant l'écueil déjà dénoncé par Etiemble en 1963 dans *Comparaison n'est pas raison*, l'européocentrisme. » Et tous deux rappellent l'ancienneté de la notion. Pierre Brunel cite l'*Introduction to the Literature of Europe in the 17th, 16th and 17th Centuries* de Henry Hallam, en 1937, les *Periods of European Literature*, ouvrage dirigé par G. Saintsbury, ainsi que les travaux des comparatistes français de la même époque : Paul van Tieghem qui consacre une étude aux préromantismes et une autre aux romantismes européens, ainsi qu'une *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours* ; Paul Hazard qui laisse deux ouvrages faisant autorité : *La Crise de la conscience européenne* et *La Pensée européenne de Montesquieu à Lessing*[33]. L'exemple choisi par Janos Szavai est celui de

l'*Histoire de la littérature européenne* (1934) de Mihaly Babits, qui se réclame d'un aristocratisme intellectuel.

János Szávai propose de dépasser cette conception de la littérature « comme un dialogue ininterrompu et millénaire entre les grands œuvres et les grands créateurs ». Il s'écarte aussi de la théorie du « décaglottisme » d'Hugo von Melztl, qui distingue, dans l'identité européenne, les langues de civilisation des langues produisant des littératures folkloriques. Pour lui, la littérature européenne ne peut ni en rester aux grandes figures, ni se définir par les langues ; mais son identité se forge autour d'un système de valeurs « où la notion de la personne et la liberté jouent un rôle essentiel », ainsi que d'« une mise en cause permanente de l'acquis ». Il reprend à Todorov l'idée que la littérature a toujours été à la fois « art et idéologie » et conçoit une « unité de la littérature européenne » par l'idée que celle-ci est « pénétrée par une même idéologie ». Et en 1994, avant les entreprises de Jean-Louis Backès, de Béatrice Didier, d'Annick Benoit-Dusausoy et de Guy Fontaine, il concluait, faisant allusion à l'ouvrage de Babits : « La suite donc de *L'Histoire de la littérature européenne* reste à écrire[34]. »

Dans la perspective de Pierre Brunel, il ne s'agit pas seulement d'idéologie, mais plus généralement de système de pensée ou de valeurs. Il s'appuie sur *L'Art du roman* de Kundera qui évoque, au début de l'ouvrage, les conférences tenues par Husserl en 1935 sur « la crise de l'humanité européenne ». Ces conférences partent d'une définition de l'Europe comme une « identité spirituelle […] née avec l'ancienne philosophie grecque » et qui se construit autour de « la passion de connaître ». Mais le développement des sciences et des techniques, amorcé dès Galilée et Descartes, a conduit selon Husserl à une « crise de l'humanité européenne », vision pessimiste à laquelle s'oppose Milan Kundera. Celui-ci voit en Cervantes « le fondateur des temps modernes » ; et toute une tradition du roman européen a formé le socle d'une identité européenne et a permis de conjurer cette crise[35].

La crise de l'Europe et la recherche d'un ailleurs

Cette crise est déjà exprimée de manière très claire par Friedrich Schlegel dans l'éphémère revue *Europa*, qu'il fonde en 1802, et dont le titre rappelle *La Chrétienté ou l'Europe* de Novalis, publié trois ans plus tôt, en 1799. Un article de son frère August Wilhelm, intitulé « Sur la littérature, l'art et

l'esprit de l'époque présente » exprime ce programme qui contredit les Lumières. Mais la crise de l'Europe est affirmée par Friedrich dans la première contribution à la revue, parue sous le titre de « Voyage en France ». Dans la partie intitulée « Considérations », il caractérise cette crise identitaire par la « division » (« *Trennung* ») entre poésie et philosophie, entre Nord et Midi, entre classicisme et romantisme. Cette distinction à la fois géographique et esthétique reprend d'ailleurs les théories exposées par le philosophe Franz von Baader et surtout par son frère August Wilhelm, dans son cours berlinois publié entre 1798 et 1803 sous le titre de *Leçons sur l'esthétique*. August Wilhelm Schlegel avait établi un parallèle entre les activités de l'esprit et les points cardinaux : la science et la philosophie se trouveraient au Nord, l'art au Sud, la moralité à l'Ouest, à l'Est la religion[36]. De même, son frère Friedrich, dans son « Voyage à Paris », souhaite-t-il dépasser la scission de l'Un et du Tout, qui forme le caractère de l'Antiquité classique, par l'alliance entre les deux parties de la terre qui forment « les pôles visibles du Bien », à savoir le Nord et l'Orient, « la force de fer du Nord » et « l'ardeur lumineuse de l'Orient[37] ». Et c'est cet Orient qui assure ou restaure l'unité perdue de la poésie, de la philosophie et de la religion, unité originelle de la connaissance humaine.

L'Orient est ainsi à la fois origine et avenir de l'Europe, ce qu'affirme Hölderlin, pour qui la prophétie est un regard sur ce cœur du monde qu'est l'Orient :

> « […] et val et fleuve,
> Grands ouverts près des monts prophétiques,
> Dégagent la vue jusqu'en Orient
> À l'homme […][38]. »

Or cette révélation est la fonction du poète, ainsi qu'il l'affirme dans un autre poème, « Vocation du poète », peut-être débuté durant l'été 1800, mais qu'il n'a achevé qu'un an plus tard. De fait, la première version, celle de l'*in-folio* de Stuttgart, est identique à la version de 1801-1802 quant à la première strophe :

> « Les bords du Gange ont ouï du Dieu de Joie
> Le triomphe, quand, de l'Indus, conquérant
> Vint le jeune Bacchus, par le vin
> Sacré du sommeil éveillant les peuples[39]. »

Bacchus, figure de la création poétique, rappelle ici son origine orientale. Car l'inspiration, qui seule apporte une révélation, voit son origine perdue dans des commencements ignorés.

L'orientalisme romantique a beaucoup cherché un ailleurs. De fait, si les représentations de l'Orient sont immémoriales, l'invention véritable d'une telle notion et du système de représentations moderne où elle forme le pendant de celle d'« Europe » est sans doute aussi à chercher dans le romantisme.

La notion d'Orient

À propos de l'Orient, Edward Said parle d'une « notion », ou encore d'une « idée » construite par l'Europe : « En Europe, dès l'origine ou presque, l'Orient est une idée qui dépasse ce que l'on en connaît empiriquement[40] ». Dans la préface qu'il consacre à la traduction française de l'ouvrage, Tzvetan Todorov va jusqu'à parler de « concept » pour dire que le simple fait, de la part de l'Occident, d'objectiver l'Orient « est déjà un acte de violence » : « le maître du discours sera un maître tout court[41] ». Toute la thèse d'Edward Said en tout cas consiste à dire que l'Orient n'existe que comme construction mentale de l'Occident, et plus précisément de l'Europe : « C'est l'Europe qui articule l'Orient[42] ». Et il cite V. G. Kiernan qui évoque « le rêve éveillé collectif de l'Europe à propos de l'Orient[43] ».

L'élaboration de la notion d'Orient a pu prendre les formes de l'exploration scientifique, de l'expérience vécue, dans les récits de voyage, ou encore d'une représentation poétique. Mais elle ne peut que résulter d'une distinction entre deux espaces au moins et de la constitution d'un point de vue occidental sur le monde oriental. La construction d'une image poétique croise elle-même différentes données culturelles, de sorte que le point de vue de l'archéologue, de l'historien de l'art ou de l'anthropologue complète et éclaire la vision proprement littéraire de l'Orient. En littérature, l'une des références auxquelles on pense immédiatement est *Connaissance de l'Est* de Claudel, publié en 1900, deux ans après son voyage au Japon. Dans *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, qui forme, selon son auteur, un diptyque avec *Connaissance de l'Est*, ce sont les souvenirs de Chine qui affleurent.

L'Orient est donc divers, et le monde occidental distingue même entre l'Extrême-Orient et un ensemble, parfois difficile à distinguer, au moins dans les représentations littéraires, formé par le Proche et le Moyen-Orient. Une telle hétérogénéité, géographique et culturelle, souligne la diversité de la notion d'Orient et le fait qu'elle se rapporte essentiellement à une conscience de lui-même par l'Occident. Parmi les points cardinaux, seulement deux, le Nord et le Sud, sont des points fixes, tandis que l'Est et l'Ouest sont toujours relatifs. Le passage de la mappemonde au planisphère a orienté et fixé nos représentations. Car qu'est-ce que l'Orient de l'Extrême-Orient, si ce n'est l'Ouest américain ? Il n'existe pas d'Orient absolu, l'Orient est toujours l'orient d'un occident – telle est la leçon d'Edward Said –, c'est-à-dire un système de représentations.

Relativité de l'Orient

C'est aussi ce que semble dire Philarète Chasles dans son livre au titre significatif, *Voyages d'un critique à travers la vie et les livres*, publié en 1865. S'appuyant sur un système d'oppositions, il considère que « la lutte de l'occident contre l'Asie et de l'esprit européen contre l'esprit asiatique a commencé avec la civilisation ». Orient et Occident désignent alors une opposition de civilisations, et permettent d'expliquer ce clivage ancien des représentations, ce clivage, selon lui fondateur, qu'est celui entre Athènes et Troyes :

> « Depuis Homère et dans ses poésies même on voit se dessiner les caractères antithétiques de cet immortel combat ; du côté des Asiatiques ou des Troyens, naïveté d'instinct, fureur héroïque, inspiration souveraine, ardeur de prophétie ; du côté de l'Europe, c'est-à-dire des Grecs, la raison qui analyse, la résolution qui attend, la triomphante sagesse[44]. »

Les analyses plus contemporaines d'Edward Said font aussi remonter « la démarcation entre l'Orient et l'Ouest » à l'*Iliade* et à la tragédie grecque, en particulier aux *Perses* d'Eschyle, « la plus ancienne des pièces athéniennes qui subsistent », et aux *Bacchantes* d'Euripide, « la toute dernière de celles-ci ». Car, selon lui, dans la déploration du chœur après la défaite de Xerxès, « l'Asie parle grâce à l'imagination de l'Europe » ; et dans la seconde pièce, « Dionysos est explicitement mis en relation avec ses origines asiennes[45] ».

Orient et Occident cessent alors d'être des réalités géographiques – s'ils l'ont jamais été – pour devenir un Occident imaginaire, un Orient rêvé.

Existe-t-il cependant un Orient objectif ? Et qu'appelle-t-on, d'un point de vue géopolitique, Proche-Orient, Moyen-Orient et Extrême-Orient ? Si ce dernier, qui intègre des espaces différents entre eux, se distingue radicalement, Olivier Carré, dans son ouvrage *L'Orient arabe aujourd'hui*, publié en 1991, tente une délimitation entre les deux premiers, dont les frontières suscitent parfois l'interrogation :

> « Dans une perspective d'anthropologie sociale et culturelle, le Proche et le Moyen-Orient incluraient l'ensemble des pays arabes, l'Asie mineure turque, le plateau iranien, Afghanistan inclus. L'historiographie contemporaine pourtant traite à part le Maghreb et entend par Proche et Moyen-Orient la Méditerranée occidentale et son arrière-pays profond. L'Egypte en est une pièce importante. »

Cet espace ne recoupe donc pas une réalité religieuse, et le Proche et le Moyen Orient ne peuvent être superposés de façon précise au monde musulman.

Le Maroc, par exemple, n'appartient donc pas à l'Orient, mais il est souvent appelé « oriental » – le glissement du substantif à l'adjectif étant ici significatif. Géographiquement, il est pourtant, pour l'Europe, un pur sud. Il appartient en outre au Maghreb, mot qui signifie « ouest » – mais il s'agit cette fois du point de vue du monde arabe. On le trouve illustré, sous un jour différent, par Tahar Ben Jelloun, dans un dialogue imaginaire avec Delacroix où le Maroc apparaît comme l'Orient de la France. Il évoque le voyage de Delacroix au Maroc, lorsque celui-ci, en 1832, a accompagné la mission diplomatique française auprès du sultan Abd Al-Rahman, et que son voyage a été pour lui la source de croquis et d'aquarelles dont, chemin faisant, il a empli ses carnets. Selon Tahar Ben Jelloun, le voyage au Maroc a construit pour Delacroix un univers imaginaire où il voit la « confirmation d'un Orient » intérieur :

> « J'ose prétendre que votre voyage au Maroc, surtout tout ce que vous avez noté, esquissé, dessiné, retenu dans votre mémoire, toutes les émotions que vous avez éprouvées, tous les sentiments par lesquels vous êtes passé, tous ces événements qui ont marqué votre vie et votre œuvre ne sont qu'une confirmation d'un Orient que vous portiez en vous et que vous vouliez rencontrer physiquement sans en être conscient[46]. »

L'Orient peut donc bien paradoxalement se trouver à l'ouest, et même dans la partie occidentale de l'Europe. Pour Hugo par exemple, dans la

préface des *Orientales* (1829), « l'Espagne, c'est encore l'Orient », idée relayée également par Nerval, qui évoque l'Espagne en ces termes :

> « L'Arabie, en te fuyant,
> Laissa sur son front de reine
> Sa couronne d'Orient[47]. »

L'Orient n'est plus alors géographique mais historique – c'est-à-dire qu'il désigne une culture. De même, dans *L'Orient. Tableaux à la plume*, publié en 1877, Théophile Gautier fait-il commencer l'Orient à Venise et évoque « ces costumes grecs, turcs, arméniens que le commerce du Levant y attire ». Venise s'ouvre ensuite, dans ses représentations, sur la Perse et sur l'Inde. Ainsi cet Orient, qui « forme un spectacle extraordinaire et magnifique que l'on ne peut rendre avec des paroles et qu'on peut seulement imaginer[48] », appartient bien à un système de représentations, à un imaginaire situé avant même le langage.

Quelle connaissance pouvons-nous avoir de l'Orient ? Le titre de Claudel offre en définitive un modèle pour une connaissance qui relèverait à la fois de l'expérience et d'une démarche poétique. Et l'idée d'une représentation de l'Orient implique finalement autant le sujet de la représentation, c'est-à-dire le point de vue de celui qui représente, que son objet.

C'est la perspective de l'imagologie telle que l'a redéfinie Daniel-Henri Pageaux[49]. L'image de l'autre, selon lui, a pour fonction essentielle de réfléchir sur sa propre identité. Telle est la fonction de l'Orient chez Montesquieu, par exemple, dans *Les Lettres persanes* (1721). Bertrand Westphal a conceptualisé les relations entre géographie et littérature à travers la notion de « géocritique[50] ». Appliquant la démarche à la représentation du « caractère des nations », Louis Van Delft, pour sa part, a pu parler de « caractérologie[51] », tandis que, réinscrivant la littérature dans un champ plus vaste, les sociologues, tels Jean-François Broussaud, parlent d'« ethnopsychologie littéraire[52] ».

Le monde des origines

La perspective glisse alors à la question des images occidentales de l'Orient, voire des stéréotypes, visant aussi à envisager l'Orient comme

miroir de l'Occident, comme l'enjeu d'une exploration, comme matérialisation d'une quête identitaire.

Cette quête ne peut que voir dans l'Est une origine, de même que l'Orient se situe au lever du soleil. C'est dans cet imaginaire que l'inscrit le théologien S. Preisswerk, alors professeur à Bâle, en 1942 : « Semblable aux enfants qui, dans la vigueur de l'âge, deviennent l'appui de leurs parents affaiblis, l'Occident retourne aujourd'hui, dans sa maturité, vers le vieil Orient succombant sous le fardeau des siècles ». Cette origine, qui est aussi une identité, il la voit bien sûr rattachée aux lieux associés au « texte de la Bible ou à l'histoire des temps les plus reculés ». Il situe cet espace imaginaire, qui est celui de l'origine de l'humanité, sur l'Euphrate, suivant le mouvement d'une navigation qui va du « golfe Persique jusqu'aux ruines désertes de Babylone, jusqu'au pays d'Hauran où fut la demeure d'Abraham[53] ». L'origine, associée aux textes sacrés, a aussi valeur de vérité.

De fait, cette valeur d'origine de la civilisation hante un certain imaginaire occidental. Le code d'Hammurabi est le premier code que nous connaissions ; l'épopée de Gilgamesh, dont les premières versions, écrites en sumérien, remontent à la période protohistorique, est le premier récit épique et place son intrigue dans un contexte que l'on peut situer autour de 1650 avant Jésus Christ. Or, nombreuses ont été les comparaisons avec les récits fondateurs de la Bible (le Déluge) ou avec les premiers récits épiques occidentaux. Gilgamesh a pu être comparé à Héraklès, par sa nature mi-humaine, mi-divine, par la valeur structurelle du chiffre douze, par la mise à l'épreuve sous forme de « travaux ». D'autres archétypes apparaissent, comme la descente aux Enfers, la mort qui, comme pour le roi Arthur, n'en est pas une, ou encore l'apprentissage du pouvoir que reprend le Sigismond de Calderón. Quant à la quête d'immortalité, n'a-t-elle pas un caractère prométhéen ?

Ainsi en va-t-il pour le mythe de Babel, dont une des origines possibles est peut-être la prise de Jérusalem par Nabuchodonosor II qui a conduit, en 587 avant Jésus Christ, à la déportation à Babylone d'une partie de la population judéenne. Celle-ci aurait été impressionnée par la grande ziggurat de Marduk, appelée elle-même « temple-fondation du ciel et de la terre ». De la représentation du Pieter Bruegel à celle de Gustave Doré, le motif des nuages crevés par la pointe de la tour suggère l'intrusion de l'homme dans l'espace divin, autant que le chaos qui règne en bas chez les

hommes. Au chapitre 11 de la Genèse, l'immense ziggurat admirée par les Juifs devient une manifestation de l'arrogance des hommes qui veulent atteindre Dieu. La frontière entre discours historique et système de représentation apparaît ténue. Y a-t-il une hétérogénéité irréductible entre la description des murailles de Babylone par Hérodote et les versets de la Bible consacrés à la tour de Babel ?

À l'occasion d'un cycle de neuf conférences tenues à Munich du 23 au 31 août 1909, le très controversé mystique autrichien Rudolf Steiner, connu entre autres pour sa théorie anti-kantienne de la connaissance, souligne la relativité de tout savoir, affirmant que « la véritable connaissance spirituelle doit éviter tout dogmatisme[54] ». L'étoile autrefois possédée par Lucifer, et qui éclaire sur « le caractère indubitable des vérités spirituelles », lui a, affirme-t-il, échappé et est « passée au principe du Christ », glissement qui s'est accompagné d'un déplacement d'est en ouest :

> « Une merveilleuse, magnifique légende de l'humanité raconte que lorsque Lucifer est tombé du ciel sur la terre, une pierre précieuse s'est détachée de sa couronne. C'est dans cette pierre, nous dit la légende, qu'a été taillée la coupe dans laquelle le Christ Jésus consomma la Cène avec ses disciples. Dans cette coupe, le sang du Christ coulant de la croix fut recueilli ; des anges l'apportèrent en Occident où elle fut reçue par ceux qui veulent accéder à une véritable compréhension du principe christique[55]. »

L'enjeu de la légende est donc la compréhension des vérités spirituelles. Or, si, dans cette distinction spatiale primordiale, le mouvement de cette connaissance est dirigé vers l'ouest, l'origine en est à l'est.

Dans son fameux texte intitulé *Le Prophète*, paru à New York en 1923, Khalil Gibran fait le récit de Moustafa, de l'Élu, venu apporter la sagesse par le biais de réponses à des questions qui lui sont posées. Puis vient le moment de partir :

> « Souvenez-vous de moi comme un commencement
> Voilà que la rivière a atteint la mer,
> Et la mère primordiale pourra prendre son fils dans ses bras à nouveau[56]. »

Au moment du soleil couchant, le Prophète prend le bateau et quitte le peuple d'Orphalèse :

> « Bientôt je ne serai plus parmi vous,
> Le temps d'un petit moment de repos sur le vent,
> Puis, à nouveau, une autre femme m'enfantera.
> Il fit signe et le navire, ancre levée, part vers l'est[57]. »

L'est figure encore ici l'origine. Surtout, l'Orient n'est plus ce qui s'oppose à l'Occident, mais ce qui doit contribuer à le définir, à lui apporter des questions, des éléments d'explication, une identité. La distinction même en vient à s'effacer derrière des universels : Tristan et Iseult, Roméo et Juliette, ne sont-ils autre chose que des variations sur une éternelle histoire illustrée aussi par Majnoun et Leila ? L'aimée perdue ne désigne-t-elle pas plus généralement un genre lyrique arabe, celui de la Qaside[58] ? La légende de Majnoun et Leila, par le sens prêté aux noms, cherche à apporter des éclairages sur ce qui échappe à la raison ou à l'explication : si *laylâ* signifie la nuit, *majnûn* désigne le fou d'amour. Il faut les yeux du fou pour pénétrer l'obscurité. L'intrigue construite dans la pièce de Shakespeare joue elle-même d'un schéma propre à la légende orientale ; car pour voir Juliette telle qu'elle y est mise en scène, ne faut-il pas les yeux de Roméo ?

L'exclamation de Rudyard Kipling – « Oh, l'est est l'est et l'ouest est l'ouest, et jamais tous deux ne se rencontreront » (« *Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet*[59] ») – trouve ici sa limite, ou met au moins en place un partage qui doit être mieux compris. Le clivage – ou, plus précisément, la distinction – entre Orient et Occident correspond au partage primordial qui est nécessaire à toute connaissance, à la séparation du sujet et de l'objet ; elle renvoie peut-être aussi à celle, plus fondamentale encore, de l'être et du non-être. C'est dans un tel dualisme, en tout cas, que s'inscrit l'hymne de création du *Rigveda* :

> « Ni l'être ni le non-être n'étaient présents à cette époque ; il n'y avait ni espace rempli d'air, ni de ciel au-delà. Qu'est-ce qui enveloppait tout ? Et où ? Sous la protection de qui ? Qu'était l'eau profonde insondable ?… Sur elle s'éleva, au commencement, le désir, première semence de l'esprit. Ayant sondé leurs cœurs, les sages découvrirent, après mûres délibérations, le lien entre être et non-être. Sur quoi cette création apparut, qu'il l'ait créée ou non, lui qui est le directeur suprême de ce monde au plus haut des cieux, lui seul le sait, ou peut-être, ne le sait-il pas lui-même[60]. »

La quête du sens

L'Orient, le lieu de la création, est aussi celui du sens, y compris dans les figurations littéraires auxquelles il donne lieu. *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, le livre des romans interrompus d'Italo Calvino, tisse dans la construction du récit une réflexion sur la lecture. Celle-ci est notamment l'objet, dans le dernier chapitre, d'une discussion entre sept lecteurs, au cours de laquelle le récit *Si par une nuit d'hiver un voyageur* est mis en

parallèle avec un autre récit, sans titre, et que le cinquième lecteur, qui en est aussi le narrateur, pense tiré des *Mille et une nuits*. Dans cette histoire, qui se déroule à Bagdad, le calife Haroun Al-Rachid, pour gagner la belle femme qu'il rencontre, doit se tuer et lui offrir sa tête. Le récit, lui aussi interrompu, ne peut avoir de fin, le personnage devant tenir la position à la fois d'Hérode et de Jean le Baptiste. Mais il s'achève sur la quête d'un commencement : le calife demande à la belle femme la raison de sa haine. Chez Calvino, l'ensemble du roman met en scène la recherche d'un auteur perdu. Cette structure, comme le remarque Pierre Brunel[61], est celle d'une autre œuvre identitaire de la littérature espagnole, *Don Quichotte*, plus précisément lorsque le narrateur raconte l'histoire, elle aussi interrompue, du combat entre don Quichotte et l'écuyer qui protège une dame biscaïenne : le narrateur, qui ne dispose pas de témoignages de cette histoire, finit par trouver à Tolède un manuscrit d'un auteur arabe appelé Cid Hamet Ben Engeli. La fiction s'exhibe par l'affirmation de véridicité. Car Cid Hamet n'est pas un conteur mais un historien, et la source arabe de l'histoire fait du monde oriental l'origine de toute vérité, de toute connaissance. Cervantès sert de modèle à Calvino en ce que la quête de l'auteur perdu, qui figure aussi celle de l'origine ultime de la connaissance, fait de l'Orient le lieu de cette origine.

Comme l'idée d'Europe, cette image littéraire de l'Orient comme origine et lieu du sens et de la vérité s'est sans doute développée avec le romantisme, qui la met d'ailleurs en relation avec cette source cervantine. Dans son *Discours sur la Poésie*, Friedrich Schlegel affirme vouloir trouver le romantisme « chez les anciens modernes, chez Cervantès, Shakespeare, Le Tasse, dans ce temps de la chevalerie, de l'amour et du conte[62] ». Mais dans cette recherche d'une définition de l'esthétique romantique, Schlegel, dans son *Discours sur la mythologie*, la rattache aussi au modèle de l'Orient, invitant à « chercher en Orient le romantisme suprême[63] ». Pourtant éloigné des romantiques, Goethe, dans son *Divan occidental-oriental*, inscrit l'identité – voire l'origine – de la littérature espagnole dans une relation avec l'Orient. Car pour lui, seul celui qui connaît Hafiz peut comprendre Calderón :

> « L'Orient a glorieusement
> Franchi la Méditerranée ;
> Celui-là seul qui aime et connaît Hafis
> Sait ce qu'a chanté Calderon[64]. »

La littérature orientale, à la fois origine et principe explicatif de la littérature européenne, forme à ces deux titres un principe explicatif de l'identité de l'Europe.

C'est que la référence orientale, et surtout indienne, manifeste la critique d'une Europe au rationalisme flétrissant et la nostalgie d'une origine disparue. L'idée remonte sans doute à Herder, qui est l'inspirateur de l'orientalisme romantique, et parle des « Indiens enfantins[65] ». Dans son *Idée de la philosophie de l'histoire*, il envisage l'histoire de l'humanité selon un schéma organique, dans lequel l'enfance appartient à l'Inde, tandis que l'âge adulte est représenté par l'Antiquité grecque et romaine. Herder écrit son ouvrage en 1787, deux ans après la traduction de la *Bhagavad-Gita* par Wilkins[66], traduction dont R. Schwab a montré l'impact sur l'essor des études bouddhiques.

Herder écrit par ailleurs ses *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* dans le contexte d'une effervescence de découvertes philologiques proches de la redécouverte du grec sous la Renaissance. Le rôle des traducteurs anglais du sanscrit, et notamment de William Jones qui fonde en 1784 la *Royal Asiatic Society* à Calcutta, est à cet égard prépondérant. Jones élabore en effet un arbre généalogique des langues européennes, dans lequel il accorde au sanscrit une paternité unique des autres langues. Bien que contestée par Franz Bopp, cette théorie connaît une fortune importante au cours de l'époque romantique et notamment dans une Allemagne humiliée par les guerres napoléoniennes, car le vieux-germanique, précédé seulement par le vieux-perse dans sa filiation à l'égard du sanscrit, y est placé dans une position d'antériorité par rapport au grec et au latin[67]. L'Orient n'est plus contre-point de l'Occident européen, mais origine. De fait Friedrich Schlegel, dans son essai *Sur la langue et la sagesse des Indiens*, qui tient une place cardinale dans l'orientalisme romantique, recherche au chapitre 2 des consonances entre certains vocables allemands et sanscrits : « shrityoti – er schreitet [il marche] ; vindoti – er findet [il trouve] ; schlissioti – er umschließt [il entoure] ; onto – das Ende [la fin] ; monuschyo – der Mensch [l'homme] ; torsho – der Durst [la soif] ; […] ».

L'idée d'une antériorité de la culture indienne, de sa dimension originelle et fondatrice à l'égard de la civilisation européenne, parcourt toute l'époque romantique. Dans sa préface de l'édition originale des *Orientales*, en 1829, Hugo propose, à la lumière d'une telle conception de l'histoire, de faire

reculer la notion d'Antiquité : « on a beaucoup trop vu l'époque moderne dans le siècle de Louis XIV, et l'antiquité dans Rome et la Grèce ; ne verrait-on pas de plus haut et plus loin, en étudiant l'ère moderne dans le moyen-âge et l'antiquité dans l'Orient[68] ? »

Pour Hugo, même, ce glissement de modèle, ce passage est ce qui peut définir la fracture romantique, et permet d'opposer l'époque classique, dont la source est à chercher dans le monde méditerranéen, à l'époque romantique, qui puise la sienne en Orient : « Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste ». L'image de la source est du reste employée par Hugo, dans son double sens, celui de point d'eau destiné à abreuver une inspiration, mais aussi celui d'origine. Il parle du poète occidental dans son rapport au monde oriental : « C'est une source à laquelle il désirait depuis longtemps se désaltérer. Là, en effet, tout est grand, riche, fécond, comme dans le moyen-âge, cette autre mer de poésie[69] ». L'image de puiser à une source se substitue à celle de l'opposition de deux mondes, qui remonte sans doute à Homère : la guerre de Troie n'est-elle pas celle des Grecs contre les populations d'Asie mineure, point de départ d'un clivage entre deux mondes ?

Nietzsche est pour sa part pleinement héritier des mouvements d'idées de l'époque romantique, lui qui, dans sa *Généalogie de la morale*, en 1887, oppose, à propos du sacerdoce, la Judée et l'Inde. La première aurait inventé le sacerdoce comme une ruse contre les castes guerrières de la seconde. Contre toute réalité historique (Daniel Halévy rappelle que la première des institutions sacerdotales est aryenne et exalte les vertus héroïques[70]), Nietzsche oppose ainsi, à travers l'Inde et la Judée, le prêtre et le soldat. Or, derrière ces deux figures se détachent deux pendants de la pensée occidentale : Platon, en qui, dans une lettre à Peter Gast du 31 mai 1888, Nietzsche voit le bon élève d'un brahmane, aurait été corrompu par Socrate, le métèque ; de même, la lettre à Peter Gast comme *L'Antéchrist* dénonce la Bible et lui préfère les Lois de Manou, recueil de lois religieuses et morales hindoues écrites entre le IIe siècle av. J.-C. et le IIe siècle apr. J.-C. Ainsi, Nietzsche reprend au romantisme la vision de l'Inde comme source ultime de la culture occidentale moderne, mais ajoute l'idée que celle-ci combinerait deux héritages.

Quelques variations romantiques sur l'Orient

L'époque romantique n'a certainement pas inventé l'Orient, mais elle est à l'origine d'une certaine image de l'Orient, et d'un certain rapport que l'Europe engage avec lui. Les récits de voyageurs, surtout au XVIIIe siècle, les images associées au café, le cliché de l'Arabie heureuse, des traductions comme les *Mille et une nuits* d'Antoine Galland, ont déjà construit une image de l'Orient. Mais le propre du romantisme consiste peut-être à se réclamer d'une autre source, plus ancienne, plus proche d'une origine perdue de notre civilisation, une origine supposant l'abolition d'un système de représentations sur lequel s'est fondée l'identité européenne, et qui repose sur le vieux clivage entre Orient et Occident.

Cette image romantique de l'Orient est l'objet de nombreuses variations à l'époque romantique. L'affinité entre culture allemande et culture indienne, l'origine de la première dans la seconde sont des représentations qui sont aussi développées dans le monde universitaire. Ainsi, en 1820, Gutzkow inaugure sa chaire de l'université de Bonn par une conférence intitulée « La littérature et les Indiens de l'Antiquité », renvoyant à son tour les sources de la culture occidentale à une antiquité à chercher dans l'univers indien[71]. Le 23 juillet 1820, il écrit à Auguste de Staël qu'il veut faire de Bonn un second Bénarès, et affirme ailleurs qu'il veut familiariser l'Allemagne avec l'étude du sanscrit[72]. Comme chez Friedrich Schlegel, l'étude de la langue devient le socle d'une exploration culturelle plus générale. De façon ironique, le journaliste français Émile de Girardin le souligne lorsque, faisant allusion à son roman *Maha Guru* (1833) dont l'intrigue se déroule en Inde, il écrit à Gutzkow : « vous voulez libérer le monde par le sanscrit[73] ».

La connaissance des origines mêmes de notre civilisation passe donc par celle de la culture indienne, connaissance dont August Wilhelm Schlegel, à la fin d'un essai intitulé « Du développement et de l'état de nos connaissances sur l'Inde », propose une sorte de bilan. L'essai aurait pu être publié dans la fameuse *Indische Bibliothek*, mais Schlegel le fait paraître, en deux contributions volumineuses, dans le *Berliner Kalender*[74]. De façon tout aussi significative, ce bilan final de l'apport, en matière de lexicographie, d'histoire littéraire, ou de travail éditorial, de l'indologie contemporaine, ne mentionne pas Friedrich Schlegel[75]. La perspective d'August Wilhelm, plus déterminée par une orientation philosophique et culturelle, conclut aussi à la nécessité de la connaissance de l'Inde pour

parvenir à une connaissance de soi[76]. Dans ce processus, le voyage de Vasco da Gama représente un tournant sur lequel s'achève la première partie de la contribution. Vasco da Gama, en effet, a « allumé une lumière claire après la plus profonde obscurité » et a ouvert « une nouvelle époque non pas seulement pour la géographie, mais pour l'histoire du monde[77]. » Cette notion d'« histoire mondiale » (« *Weltgeschichte* ») est ici à mettre sur le même plan que celle, goethéenne, de « littérature mondiale » (« *Weltliteratur* »), en ce qu'elle vise à distinguer les événements participant à l'héritage de l'humanité.

Derrière l'approche philologique qui est le point de départ de l'exploration de l'Orient, celui-ci se constitue en modèle par le lien qu'il forme, en tant qu'origine de l'identité européenne, entre langue, religion, esthétique et connaissance. C'est ce dont témoigne l'énorme entreprise du philologue Silvestre de Sacy, auquel Goethe rend hommage, par quelques vers de dédicace, à la fin des *Notes et dissertations* qui accompagnent son *Divan*[78]. La *Chrestomathie arabe* de Silvestre de Sacy, publiée en trois volumes en 1806, puis rééditée en 1826[79], peut en effet bien apparaître comme une contribution à l'idéal de *Weltliteratur* auquel Goethe, avec son *Divan*, s'attache à donner une première véritable expression. Comme l'indique la suite du titre de Silvestre de Sacy, son projet consiste à rassembler des *extraits de divers écrivains arabes : tant en prose qu'en vers*, et cette anthologie littéraire, conformément à la méthode philologique dont Silvestre de Sacy est l'un des principaux représentants, s'appuie sur l'étude du génie de la langue, qui permet d'en interpréter les monuments.

On pourrait multiplier les exemples. Friedrich Schlegel publie son essai *Sur la langue et la sagesse des Indiens* en 1808, au moment de sa conversion au catholicisme. Il y exprime des réserves à l'égard de la religion indienne qui, loin de parvenir à la « révélation primitive » espérée, conduit à l'erreur que représente le panthéisme. Goethe va plus loin et manifeste un véritable rejet du modèle indien. Il exprime certes son admiration pour le chef-d'œuvre du théâtre sanscrit, *Sakuntala* de Kalidasa, qu'il a pu lire dans la traduction allemande, faite par Georg Forster, d'après la traduction anglaise de William Jones[80]. Lorsqu'il reprend son *Faust*, en 1797, il compose son préambule en trois parties, la « Dédicace », le « Prélude sur le théâtre » et le « Prologue au ciel ». Et la seconde partie, qui confronte un organisateur de spectacle soucieux de rentabilité, un auteur

aspirant à une postérité et un comédien tourné vers son public, reprend à Kalidasa la structure du théâtre sur le théâtre, puisque l'ouverture de *Sakuntala* est formée par un dialogue entre le directeur du théâtre et une actrice à propos du spectacle à venir.

Goethe préfigure et accompagne toute une vogue romantique pour le monde musulman, illustrée par exemple par la tragédie de Heine, *Almansor* (1820-21), qui évoque la splendeur de l'Espagne de l'époque musulmane[81]. Le *Divan occidental-oriental* de Goethe se veut une récriture de la littérature persane, formant un dialogue avec le poète Hafiz, mais en tant que Hafiz lui-même engage un dialogue avec le Prophète. Dans son célèbre poème « Germanie », qui date sans doute de 1801, Hölderlin voit dans l'Inde l'origine de l'Europe gréco-romaine. Mérimée, dans *La Guzla*, offre en 1827 l'image d'une Europe orientale naïve et sauvage, en même temps que poétique. C'est aussi le cas, avant lui, de Chateaubriand dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, en 1811, ou dans ses *Aventures du dernier Abencérage*. Le jeune Vigny, dans son *Héléna*, donne pour sa part également l'exemple d'un orientalisme lié plus à l'imprégnation biblique de la poésie qu'à un mouvement vers l'épopée sanscrite ou le lyrisme arabe. L'*Alastor* de Shelley (1816) présente un Orient aux faces multiples, qui pénètre, au-delà de l'espace arabe et perse, le Cachemire, le Caucase, la mer Caspienne. Mêlant le passé au présent, il élabore une image fantasmatique de l'Orient dans laquelle l'altérité ne se construit que pour tendre un miroir à l'Europe[82].

Byron lui-même, dans son célèbre *Giaour* (1813), sous-titré « fragment d'un conte turc », ne présente le rapport de l'Orient et de l'Occident que sous la forme du conflit, à la fois sentimental et religieux. Issu du voyage entrepris par Byron avec son ami John Cam Hobhouse en 1809-1810, cet unique fragment de poésie narrative de Byron est le premier de ses contes orientaux, et l'un des premiers textes de la littérature vampirique. Plus encore dans son *Childe Harold's Pilgrimage*, qui exprime le rêve d'un Orient immortel et irréductiblement différent, Byron présente le modèle oriental comme figure de l'altérité. Le personnage éponyme comporte de nombreux traits autobiographiques, et l'image de l'Orient procède du « Grand Tour » engagé par Byron à partir du printemps 1809, lorsqu'il entreprend de parcourir l'Espagne, l'Albanie, la Grèce, la Turquie.

Dans son *Voyage en Orient* (1851), Nerval mêle des souvenirs liés à des lectures littéraires à l'expérience vécue. Le voyage vers un ailleurs se

prolonge alors dans un voyage intérieur, tout comme la découverte personnelle de l'Orient se tisse sur une connaissance livresque qui la précède. L'orientalisme affecte les lectures littéraires, mais affecte aussi la pensée elle-même. *Le Monde comme volonté et comme représentation* de Schopenhauer, publié en 1818, est imprégné d'hindouisme, notamment dans l'idée que le monde est un. Tel pourrait être aussi le sens du Gingko Biloba dans le *Divan* de Goethe, cette feuille orientale qui permet d'interroger le rapport du double à l'unique. Hugo est à cet égard bon lecteur de Goethe. À l'instar du dialogue entre Goethe et Hafiz dans le *Divan*, son poème « Sultan Achmet », rédigé en octobre 1828, se présente comme un dialogue, situé à Grenade, la ville la plus orientale d'Espagne, entre Juana la chrétienne et le Sultan. Celui-ci est prêt à se convertir, si bien que, comme chez Goethe, islam et christianisme se mêlent indissociablement. C'est sur cette unité, qu'insiste Goethe

> « L'Orient et l'Occident
> Ne peuvent plus être séparés[83]. »

C'est que l'un est représentation de l'autre, que l'Orient n'existe que comme vision de l'Occident.

De l'image de l'Orient à l'orientalisme

Telle est la thèse défendue par Edward Said qui, en sous-titre d'un des chapitres de son ouvrage, parle d'« orientaliser l'Oriental[84] ». Qu'il soit arabe, persan ou indien, l'Orient est avant tout un univers symbolique. L'étude d'Edward Said aborde essentiellement, au sein d'une notion si vaste et si diverse, l'Orient arabo-musulman et l'image construite par l'Europe des XIX^e^ et XX^e^ siècles. L'Orient représente une altérité, mais qui peut prendre la forme de l'*alter ego* : « l'Oriental était toujours *comme* un aspect ou un autre de l'Occident ; pour les romantiques allemands, la religion indienne était essentiellement une version orientale du panthéisme germano-chrétien[85] ». Mais, loin de l'image romantique, il montre que l'image de l'Orient est pour l'essentiel celle d'une altérité négative et l'interprétation qu'il propose de ce clivage est religieuse, fondée sur la crainte d'un islam compris selon des catégories chrétiennes : « puisque le Christ est le fondement de la religion chrétienne, Mahomet est à l'islam, supposait-on, tout à fait à tort, ce que le Christ est au christianisme[86] ». Sur cette

confusion des religions reposerait le reproche d'imposture associé à Mahomet, et qui se retrouve dans des textes aussi différents que la *Bibliothèque orientale* de Barthélémy d'Herbelot (1697) ou le chant 28 de *L'Enfer* (1304-1321) de Dante, où Mahomet est placé dans le huitième des neuf cercles de l'Enfer : « Mahomet est toujours l'imposteur (familier parce qu'il prétend être comme le Jésus que nous connaissons) et toujours l'Oriental (étranger parce que, bien qu'il soit d'une certaine manière "comme" Jésus, il en est après tout très différent[87]). »

Telle est l'ambivalence des relations que l'Occident entretient avec un « Orient » construit de toutes pièces, ambivalence déjà exprimée par un Fernand Baldensperger. Celui-ci montre que, de manière récurrente, « l'esprit occidental est vigoureusement affronté par les séductions orientales » et rappelle « que les grandes épopées héroïques ou chevaleresques, *Iliade, Chanson de Roland, Jérusalem délivrée, Roland furieux*, mirent en scène des épisodes empruntés à ces grands heurts de civilisations. » Mais il remarque aussi que « l'Europe s'est entr'ouverte docilement, à maintes reprises, à des idées ou à des formes qui émanaient des pays du soleil levant[88]. » Les « idées » et les « formes » sont les deux voies par lesquelles Muriel Détrie, dans l'ouvrage qu'elle a dirigé sur *Littérature et Extrême-Orient*[89], aborde les relations entre littératures orientales et littératures occidentales. La première partie est consacrée à une forme, celle du paysage extrême-oriental. Les relations entre les deux espaces y sont explorées selon différentes modalités : Zhang Yinde évoque la place et la forme que prennent jardin et paysage dans la littérature chinoise traditionnelle ; Michael Taylor, à travers *Thibet* de Segalen et *Lost Horizon* de James Hilton, analyse des exemples de paysages extrême-orientaux dans la littérature occidentale ; Pascale Montupet déplace la perspective dans une comparaison des deux littératures et commente les représentations du Mont Fuji chez Hokusai, Edmond de Goncourt et Michel Butor. La seconde partie porte pour sa part sur des « idées », la pensée taoïste, et analyse sa présence dans la littérature occidentale, qu'il s'agisse des premières traductions européennes ou de quelques auteurs comme Claudel, Saint-John Perse, Segalen ou Marguerite Duras.

Les « formes » et les « idées » appellent donc des comparaisons très diverses entre cultures occidentales et cultures orientales. Et peut-être faut-il s'interroger sur cette diversité, par exemple examiner de plus près les présupposés de Fernand Baldensperger qui parle de la « séduction de

l'esprit oriental » en associant dans cette catégorie « la fantaisie arabe et la quiétude chinoise[90] ». Il met en outre sur le même plan les emprunts culturels à l'égard de civilisations diverses et de pures images littéraires. Un même espace culturel peut-il inclure des civilisations aussi différentes sans que son identité même soit problématique ? Une image littéraire peut-elle être mise sur le même plan qu'une réalité culturelle ? Or, c'est uniquement en tant que construction intellectuelle forgée par l'Occident qu'Edward Said aborde l'Orient.

Il parle en effet des « "images" de l'Orient », et insiste sur la « froide schématisation de l'Orient entier par l'orientalisme[91] ». Mais, plus qu'une simple image ou d'une représentation, c'est la notion même d'« orientalisme » qui forme le sujet de son propos et dont il constate d'emblée la « taille énorme, indéterminée[92] ». Il la définit de deux manières, correspondant aux deux rapports que l'Occident peut entretenir avec l'Orient : une discipline, qui engage alors un rapport de connaissance, et un genre littéraire, qui donne lieu à un rapport de représentation.

Il date de manière précise le premier rapport à l'Orient que désigne l'orientalisme : le point de départ, selon lui, est le concile de Vienne, en 1312, qui conduit à créer « une série de chaires de langues "arabe, grecque, hébraïque et syriaque à Paris, Oxford, Bologne, Avignon et Salamanque" ». Cette tradition construit une lignée, dans la mesure où il note au XX^{e} siècle l'existence d'une « faculté » orientale à Oxford, d'un « département d'études orientales » à Princeton. Mais Edward Said interroge l'aspect factice, arbitrairement construit et fabriqué « d'un domaine de recherches fondé sur une unité géographique, culturelle, linguistique et ethnique appelée l'Orient[93] ». L'autre voie, l'orientalisme comme genre littéraire, lui semble illustrée « par des œuvres de Hugo, de Nerval, de Goethe, de Flaubert, de Fitzgerald et d'autres ». Il l'éclaire à travers deux paradigmes. Le premier est la représentation de l'espace telle que Bachelard a pu en proposer l'analyse dans sa *Poétique de l'espace* (1957). Il oppose à l'« espace objectif d'une maison » l'« impression d'intimité, de secret, de sécurité, réelle ou imaginaire » de la maison, liée aux expériences qui lui sont associées. La seconde est celui du théâtre. « L'idée de représentation, affirme-t-il, est une idée théâtrale : l'Orient est la scène sur laquelle tout l'Est est confiné ». Une telle représentation de l'espace oriental à la fois éclaire la schématisation et l'aspect de représentation, et ramène le monde

oriental à des dimensions restreintes. L'Orient devient « non une étendue illimitée au-delà du monde familier à l'Européen, mais plutôt un champ fermé, une scène de théâtre attachée à l'Europe[94]. »

Il distingue sur cette scène « un prodigieux répertoire culturel » où se détachent « le sphinx, Cléopâtre, l'Eden, Troie, Sodome et Gomorrhe, Astarté, Isis et Osiris, Saba, Babylone, les djinns, les mages, Ninive, le Prêtre-Jean, Mahomet et des douzaines d'autres », autant de figures et de lieux devenus clichés littéraires. Les exemples d'œuvres qu'il cite comme illustrations de cet Orient rêvé, de cet Orient poétique, sont divers, de l'*Iliade* et des tragédies grecques à *L'Enfer* de Dante. Du Moyen Âge au XVIIIe siècle, il retient « l'Arioste, Milton, Marlowe, le Tasse, Shakespeare, Cervantès, les auteurs de la *Chanson de Roland* et du *Romancero du Cid*[95] ». Et tous sont construits autour de la même structure du clivage, autour d'un système d'opposition où l'Orient est le double négatif de l'Occident.

Mais un texte, qui a une valeur fondatrice, lui semble se situer à l'intersection de l'orientalisme comme discipline et comme genre littéraire, c'est la *Bibliothèque orientale* de Barthélémy d'Herbelot, publiée de façon posthume en 1697, et préfacée par Antoine Galland. Elle représente pour lui « un exemple célèbre de la manière dont se rejoignent sur le théâtre orientaliste forme dramatique et images savantes », car la connaissance scientifique s'y nourrit aussi de la fantasmagorie littéraire. L'ouvrage, qui donne donc par là son unité à l'orientalisme, devait se composer de deux volumes, un dictionnaire et une anthologie, représentant ces deux aspects de l'orientalisme, mais en est resté finalement au premier. Edward Said fait apparaître la raison pour laquelle la frontière, au sein de l'orientalisme, entre discipline et genre littéraire, donc entre connaissance et représentation, ne pouvait qu'être bousculée et brouillée : le seul fait d'objectiver un espace sous le nom d'« Orient » en fait un pur objet de représentation, dont la connaissance ne peut être neutre.

Du Moyen-Orient à l'Extrême-Orient

Mais alors qu'il avait souligné l'extrême diversité de l'espace oriental, Edward Said en reste pour l'essentiel aux images du Moyen-Orient, qui représente malgré tout un ensemble bien plus cohérent que l'Orient dans sa totalité. De l'Extrême-Orient, il ne parle en effet que peu, si ce n'est pour

dire qu'il s'oppose, dans les représentations européennes, au Moyen-Orient comme une nouveauté s'oppose à un univers familier. Certes, les images littéraires des civilisations d'Extrême-Orient sont anciennes, mais plutôt pour représenter un ailleurs absolu, sans doute moins propice à un système de représentation binaire fondé sur le simple clivage.

Les représentations de l'Orient peuvent d'ailleurs se mêler de manière assez floue. Hervé-Pierre Lambert[96], qui aborde les relations d'Octavio Paz avec l'Orient, centre son analyse sur les réactions contrastées que Paz a eues face à l'Inde. Mais dans l'Inde, c'est aussi la présence de l'islam qui l'intéresse, en même temps que celle du bouddhisme zen dans la civilisation japonaise, ou aux religions de la Chine. Quel est donc cet Orient ?

Dans la littérature comparée, deux figures ont joué un rôle majeur pour l'ouverture de la discipline vers le domaine chinois : Etiemble, d'abord, puis D. W. Fokkema, en particulier dans son ouvrage sur l'influence soviétique sur la doctrine littéraire de la Chine de 1956 à 1960[97]. L'ouvrage se propose d'être un tableau de la vie littéraire chinoise dans ses relations avec le communisme et présentait donc la littérature chinoise sous la forme d'une contribution sur les rapports entre littérature et politique.

Sans doute, en partie du fait d'une situation politique assouplie, la Chine, bien plus présente dans la culture occidentale, est aujourd'hui un modèle pour appeler le comparatiste à s'ouvrir à des perspectives plus larges, non circonscrites à l'Europe ou au monde occidental. Les prix Nobel obtenus, respectivement, par Gao Xingjian en 2000 et par Mo Yan en 2012 ont contribué à développer l'intérêt non seulement pour la Chine, mais pour la littérature chinoise, même si ces prix sont sans doute autant le résultat que la cause de cet engouement. Lorsque Zhang Yinde étudie le cas de Mo Yan comme illustration d'une relation de la France avec la littérature chinoise contemporaine, il souligne la multiplicité des traductions et des éditions, et met ce phénomène en relation avec la forte présence de la « référence nationale » dans son œuvre, celle-ci l'emportant, dans la réception française, sur l'individualité. L'œuvre intéresse par la critique qu'elle contient ; parce qu'elle est le véhicule d'une image de la Chine, mettant l'accent « sur la représentation d'une Chine qui fascine par ses contradictions, ses horreurs et sa violence[98] ».

Sans doute l'ouverture politique de la Chine a-t-elle aussi joué un rôle. La célébration du cinquantième anniversaire du rétablissement des relations diplomatiques franco-chinoises a donné lieu, en 2014, à un ensemble de

manifestations culturelles. Parmi ces commémorations, a été organisé, à l'université de La Rochelle, un colloque sur les échanges culturels et linguistiques entre les deux pays. Dans sa communication, Yvan Daniel esquisse une histoire des images littéraires de la Chine et des « relations poétiques » entre les deux pays, et fait apparaître une longue tradition. Il la fait débuter à Voltaire et à ses *Lettres chinoises, indiennes et tartares* (1776), qui manifestent une reconnaissance ambiguë de la poésie chinoise. Il souligne le rôle des missionnaires pour la connaissance de la Chine. Ces relations poétiques avec la Chine ont pris la forme, au XIXe siècle, des traductions de Stanislas Julien, ou de la publication d'une importante anthologie, le *Livre de Jade*. Une vogue plus nette se développera avec un ensemble de poètes liés à la Chine, Claudel, Valéry, Segalen ou Saint-John Perse. Et il conduit cette lignée jusqu'à l'élection de François Chen à l'Académie française, en 2002[99].

L'ouvrage de Gao Fang sur la traduction et la réception de la littérature chinoise en France[100] couvre de manière systématique le XXe siècle, prenant comme bornes chronologiques 1920 et 2010. L'ouvrage présente un recensement exhaustif des traductions et articule son étude de la réception française de la littérature choinoise autour de trois figures particulièrement représentatives, Lu Xun, Ba Jin et Lao She.

Le sens de la représentation de ces relations entre France et Chine est celle d'un lien avec une extrême altérité. Et l'on est ici loin du clivage entre Orient et Occident décrit par Edward Said. Il est par ailleurs significatif que cette image soit surtout une image de la littérature chinoise. La relation en sens inverse est illustrée par l'ouvrage de Meng Hua, professeure de Littérature comparée à l'université de Pékin, qui rassemble des textes extraits de conférences prononcées à l'étranger sous le titre *Visions de l'autre : Chine, France*[101]. Les relations y sont abordées sous les deux rapports. L'ouvrage s'organise en quatre parties. La première porte sur la découverte de la Chine chez les philosophes des Lumières, et accorde aussi une place centrale à Voltaire. La seconde examine la relation inverse à travers l'image des Occidentaux dans la littérature chinoise. Elle est centrée sur des stéréotypes. La troisième porte sur les écrits de voyage, qui ont été une médiation importante, et ces récits sont d'abord envisagés comme un objet d'étude pour la littérature comparée. Enfin, la quatrième est significative, puisqu'elle est consacrée à la littérature française et à la littérature comparée dans la Chine d'aujourd'hui.

À travers ces différents exemples, on est donc passé de représentations littéraires de la Chine à la diffusion de la littérature chinoise, puis à l'étude de la littérature. Mais cet exemple des relations littéraires entre Chine et France, qui se distingue des images du monde arabe ou indien et illustre la diversité des Orients, présente un schéma différent et manifeste une relation d'étrangeté plus que d'opposition.

Unité linguistique et diversité culturelle

Si la littérature comparée s'intéresse aux glissements entre littératures de langues ou de cultures différentes, cela suppose que les distinctions de cultures et de langues présentent des phénomènes communs ; cela suppose aussi des situations complexes, où une même langue peut traverser plusieurs cultures, et se modifier en étant affectée par elles. Une unité linguistique peut ainsi masquer une diversité culturelle ; ces différents espaces culturels peuvent eux-mêmes représenter autant de traditions littéraires, et Pascale Casanova parle de « régions littéraires » et d'« aires linguistiques[102] ».

Les grandes aires linguistiques couvrant des diversités culturelles correspondent, en général, aux langues des grandes puissances coloniales européennes. Il est ainsi possible de distinguer des littératures anglophones, francophones, hispanophones, lusophones, néerlandophones. Mais, dans chacun des cas, la pluralité des littératures se fonde sur un clivage fondamental entre la littérature des puissances colonisatrices et celles des territoires colonisés. Y compris dans les études critiques, tout se passe comme si ces dernières étaient subsumées à celle des colons : dans le cas du domaine français, par exemple, les littératures francophones semblent une déclinaison, un cas périphérique de ce que l'on appelle, sans même interroger la terminologie, la « littérature française ».

Les aires linguistiques sont en tout cas le résultat de constructions historiques, de rapports coloniaux qui fondent la relation de centre à périphérie dont parle Pascale Casanova. Et c'est cette relation qui explique certaines notions, l'« ailleurs », les « lointains », l'« exotisme », toutes relatives à un centre. Jean-Marc Moura, qui en a proposé des analyses

détaillées, souligne le flou d'une notion comme l'« exotisme » et relève, par exemple, la présence de ce terme dans le titre de plus de quarante thèses de doctorat inscrites au ficher national des thèses, en France, entre 1986 et 2007. Pour lui, l'exotisme peut s'aborder de deux manières : selon une « logique imaginaire propre, souvent peu soucieuse des civilisations différentes sinon pour les ramener à une interrogation centrée sur l'Occident », ou en tant que « parole autre ou faisant le constat de cette irréductibilité éternelle qui fascinait Segalen ». C'est ce qui a mené des études d'imagologie, comme celle conduite dans la thèse d'Yves Clavaron (*Inde et Indochine. Marguerite Duras et E. M. Forster au miroir de l'Asie*, Champion, 2001) à l'étude propre des littératures que l'on a pu appeler « périphériques[103] ». Ce déplacement de la perspective est particulièrement marqué par la thèse de Romuald Fonkoua consacrée à la littérature des Antilles : elle se construit selon un glissement des Antilles considérées comme lieu d'un discours occidental à la parole propre des Antillais[104].

Le cas de la francophonie

Parmi les aires linguistiques, l'espace francophone a pu tenir une place ambiguë dans les études littéraires, tantôt inscrit dans le domaine de la « littérature française », tantôt dans celui de la « littérature comparée », selon que l'on considérait que toute littérature de langue française avait sa place dans la littérature française, ou que l'on insistait sur les différences culturelles à l'œuvre dans un même espace linguistique. Et c'est surtout l'approche qui trace la ligne de partage, parfois délicate, entre les deux disciplines, la différence étant l'étude d'une œuvre pour elle-même ou d'un passage, d'un transfert, voire d'un métissage ou d'une hybridation.

Dans l'ouvrage collectif sur la littérature comparée, dirigé par Pierre Brunel et Yves Chevrel et publié en 1989, Jacques Chevrier montre cependant les difficultés rencontrées par les littératures africaines pour se faire une place dans la littérature comparée. Il rappelle que le tout premier ouvrage publié sur la discipline en français, celui de Paul Van Tieghem, ne lui accorde aucune place alors que « sa parution coïncide avec l'ouverture, aux portes de Paris, de l'Exposition coloniale de 1931 ». À l'heure où la discipline ne faisait qu'esquisser sa propre définition, le manque pouvait se comprendre bien mieux que dans l'ouvrage de Marius-François Guyard, dans la collection « Que sais-je ? » des Presses universitaires de France. Car

la période traversée par les diverses éditions de l'ouvrage, les années 1950-1960, a correspondu au mouvement de décolonisation[105] qui, ainsi que l'a souligné Jean-Marc Moura, a profondément altéré les relations littéraires : « avec ce grand mouvement de réorganisation des relations internationales qui clôt en quelque vingt années le chapitre de la plus vaste des conquêtes européennes, c'est la structure même des relations entre l'Europe et les autres cultures qui se met à changer[106] ».

Jacques Chevrier relève d'autres ambivalences dans le discours critique visant à classer la littérature. Par exemple le célèbre manuel de Lagarde et Michard, dans l'édition de 1962 du volume consacré au XX^e^ siècle, « reste muette sur tout forme d'expression littéraire francophone extra-hexagonale », avant de compléter ses vues dans l'édition de 1985. Ce bref développement consacré à la « poésie de la Négritude » ne faisait figurer que deux poèmes, l'un de Senghor, l'autre de Césaire, mais insistait « davantage sur "les influences venues de France" (Paul Claudel, Saint-John Perse, Teilhard de Chardin pour Senghor, Apollinaire et le surréalisme pour Césaire) que sur la part proprement africaine ou antillaise, simplement identifiable, selon Lagarde et Michard, aux "images" ». Il cite de même l'anthologie de *Poètes d'expression française* de Léon-Gontran Damas, publiée en 1947, qui parle dans son introduction de « cultures franco-indigènes[107] ».

La situation a fort heureusement bien changé, surtout depuis les années 1990. Dans une collaboration entre l'*Encyclopaedia Universalis* et le Grand Livre du Mois, Jacques Bersani a dirigé une collection intitulée « La grande histoire des littératures », et a proposé trois volumes collectifs sous le titre *Les Littératures occidentales*. Le dernier, publié en 2001 – il s'agit plus précisément du second tome et du troisième volume –, s'est intitulé *Les Littératures de langue française. Du Romantisme à nos jours*. Dans l'« Avant-Propos », Jacques Bersani souligne les limites et les impasses inévitables d'un projet si ambitieux, et il fait allusion à la dernière partie du volume, consacrée aux « principaux aspects de la francophonie », partie qui aurait pu « prendre de tout autres dimensions[108] ». C'était à la fois le constat de l'importance de ce champ littéraire, et celui de l'insuffisance de sa prise en compte, en général, par la critique.

De fait, c'est la troisième partie de l'ouvrage qui s'intitule « Aspects de la francophonie ». Elle est constituée de deux textes : une brève

présentation synthétique, intitulée « Les Littératures francophones », où Jean-Louis Joubert souligne la prise de conscience de l'existence et de l'identité de « francophonies littéraires », c'est-à-dire de littératures d'expression française mais qu'on ne peut assimiler à la France[109] ; et la présentation, par Daniel Madelénat, d'une série d'auteurs particulièrement représentatifs de cette catégorie : Henri Michaux, Marguerite Yourcenar, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor[110]. Ce corpus bien sûr très réduit appelle deux remarques. La première est que le choix des auteurs, certes dicté par leur envergure et leur représentativité, l'a été aussi par la diversité des horizons francophones qu'ils représentent. D'une certaine manière, ce corpus présente un paradoxe, en ce que le lecteur range spontanément Senghor ou Césaire dans les littératures francophones, mais a tendance à considérer Michaux ou Yourcenar, sinon comme des auteurs français, du moins comme appartenant à la littérature française, autant que Rousseau ou Mme de Staël, ce qui ne va pas sans susciter des commentaires sur un certain impérialisme de la notion même de « littérature française » ainsi conçue. La seconde remarque est que Jacques Bersani avait clos son « Avant-Propos » en définissant son projet comme une « navigation au long cours […] entreprise à travers les littératures occidentales[111] ». Cela vient-il à ranger les francophonies littéraires au sein des littératures occidentales, et à considérer qu'il n'existe pas de francophonie littéraire orientale ? Ou bien doit-on considérer que, parmi les « francophonies littéraires », n'ont été retenues dans ce volume-ci que celles qui appartenaient aux littératures occidentales ? Ces questions ramènent à celle des limites de l'Orient ou de l'Occident. Il est admis que Senghor est un écrivain occidental, mais l'est-il comme écrivain français ou écrivain africain ? Jacques Chevrier remarque qu'avec lui pour la première fois, un écrivain africain a figuré, en 1987, au programmes des agrégations littéraires ; mais c'était au titre de la « littérature française[112] », ce qui lui paraît aussi une manière de gommer l'africanité de cette littérature.

Ces incertitudes témoignent d'un regard encore récent sur les littératures d'expression française. Jean-Louis Joubert le constate : « L'existence d'une francophonie littéraire, distincte de la tradition littéraire française, s'est lentement affirmée pendant la seconde moitié du XX^e^ siècle[113]. » Jacques Chevrier esquisse les grandes étapes de cette évolution. Il souligne la rupture introduite par l'*Orphée noir* de Sartre, qui figure en ouverture de

l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* éditée par Senghor en 1948, et cela même si Sartre « conclut sur la négativité de cette même Négritude » et conduit sa démonstration à cette position pessimiste : « La Négritude est pour se détruire, elle est passage et non aboutissement, moyen et non fin dernière. » Une année plus tôt, en 1947, la création de « Présence africaine », « à la fois revue et maison d'édition, marque le coup d'envoi d'une série d'initiatives ». Les revues, en France comme dans plusieurs pays africains, mais aussi les congrès internationaux, ont formé d'autres jalons[114]. Par ailleurs l'institution universitaire a vu la fondation, en 1974, du CIEF (Centre International d'Études Francophones), à l'université de Paris-Sorbonne, par le Président-fondateur de l'université, Alphonse Dupront, et en présence de Léopold Sédar Senghor, qui n'était alors pas encore académicien, mais déjà président du Sénégal. L'ensemble de ces initiatives a développé l'intérêt pour ces littératures et permis leur reconnaissance.

Jean-Louis Joubert remarque que, au cours de cette prise de conscience progressive, la terminologie a été à la fois approximative et péjorative : « littératures "régionales", "périphériques", "d'outre-mer", "d'expression française" », l'*Encyclopédie de la Pléiade* les classant même, en 1958, parmi les « littératures connexes ». Par ailleurs, le terme de « francophonie littéraire » lui-même recoupe deux réalités : la littérature francophone, au singulier, qui désigne « l'ensemble des textes littéraires écrits en français », et les « littératures francophones », cette fois au pluriel, « qui renvoient à des pays ou régions hors de l'Hexagone, dont ils contribuent à construire l'identité[115] ». La première forme donc un ensemble indifférencié qui intègre aussi ce que l'on a coutume d'appeler la littérature française ; la seconde expression ne désignerait que les littératures d'expression française, mais appartenant à des cultures non-françaises ; phénomène qui dissocierait donc la langue et la culture, ou plutôt révélerait une homogénéité d'une autre nature, plus complexe, la langue ayant été surimposée à une culture dont elle était au départ étrangère.

Une série de problèmes émergent alors. Car Jean-Louis Joubert n'emploie pas le mot « France », qui a une signification essentiellement politique, mais d'« Hexagone », qui renvoie à une réalité différente – non la France, mais la métropole, dans une idée de la France qui intégrerait la métropole dans un ensemble complexe, comprenant aussi les territoires liés aux différentes colonisations. À cet égard, la littérature d'expression

française de ces territoires a-t-elle pour valeur identitaire, comme le suggère Jean-Louis Joubert, de contribuer à construire l'identité de la France hexagonale ? Certes, en faisant de la langue française l'expression littéraire d'une autre culture, elle révèle aussi un aspect de la culture originairement française ; et par le décalage qu'elle fait apparaître avec le lien que la « littérature française » manifeste entre la langue et la culture de la France, elle apporte à ce lien un éclairage. Mais il est par ailleurs contestable d'inféoder à cette fonction l'identité des littératures francophones, plutôt que de voir en elles le lieu où se manifeste un lien entre la langue de la métropole et une culture autre.

Littératures africaines et langues africaines

Dans le développement des études comparatistes sur l'Afrique sub-saharienne, le rôle du comparatiste belge Albert Gérard a été important. Il a apporté un éclairage aux relations complexes entre traditions orales et littérature, à celles qui se jouent, entre les langues, dans les phénomènes de plurilinguisme ou de diglossie. Son essai *Littératures en langues africaines* présente l'originalité de ne pas être consacré aux littératures africaines écrites dans des langues européennes. C'était une façon, bien sûr, d'inscrire les langues africaines dans le champ de la littérature, et aussi de promouvoir une autre idée de la littérature. Professeur à l'université de Liège, il a enseigné, à partir de 1956, à l'université de Lubumbashi, au Zaïre. Dans son essai *Quatre littératures africaines*, il aborde les quatre domaines qui forment le sujet de sa recherche – les domaines xhosa, sotho, zoulou et amharique – en les inscrivant chacun dans son histoire. Ses *Essais d'histoire littéraire africaine* font apparaître les diversités de larges territoires d'Afrique de l'est et de l'ouest, le Sénégal, le Sierra Leone, le Ghana, le Nigéria, l'Afrique du sud, Madagascar ; il y montre les relations complexes entre les apports de la culture musulmane et ceux des cultures européennes. Il a enfin apporté une contribution importante au volume collectif intitulé *Comparative Literature and African Literatures*. Il a animé une vaste recherche collective, et a dirigé les deux volumes de *European-Language Writing in Sub-Saharan Africa*, dans le cadre de la série « Histoire comparée des littératures de langues européennes », projet conduit par l'AILC. Toute son œuvre critique est placée sous le jour de la diversité des cultures africaines, et c'est à ce titre qu'elle développe une

démarche nécessairement comparatiste, comme il le souligne dans son ouvrage *Afrique plurielle. Études de littérature comparée*. Il y évoque l'Afrique francophone et anglophone, la place complexe de la francophonie, mais aussi la question de la diglossie, du passage de la culture orale à l'écrit, et enfin de la créolité. De même, dans *Contexts of African Literature*, il montre comment l'Afrique est une « nouvelle frontière » pour la littérature comparée du fait des problèmes spécifiques que présente sa littérature. Il situe celle-ci dans le « polysystème global », évoque l'histoire littéraire d'un continent plurilingue, s'arrête sur quelques cas de littératures nationales, souligne la tension, dans cette littérature, entre les éléments de tradition et les innovations, achevant son parcours sur l'émergence de la littérature « euro-africaine[116] ».

En imposant une langue, la colonisation a aussi introduit la culture qu'elle porte. Jacques Chevrier rappelle l'action évangélisatrice qui fait pénétrer en Afrique la culture européenne, en particulier « dans les zones d'influence britannique où les missionnaires protestants s'emploient à fixer par l'écriture un certain nombre de langues africaines ». La traduction de la Bible était prolongée par la publication d'adaptations de texte édifiants comme le *Pilgrim's Progress* de John Bunyam, diffusé à travers plus de trente langues africaines en 1923. Toute une littérature a pu en être issue, fondée sur des récits allégoriques, des hymnes religieux ou des épopées. Le *Chaka* de Thomas Mofolo, *The Forest of Thousand Daemons* de Daniel Fagunwa, ou encore *The Palm-wine Drinkard* d'Amos Tutuola représentent quelques-uns des exemples de cette littérature. Jacques Chevrier souligne cependant que la littérature ne résulte pas en Afrique d'un apport occidental, mais représente une réalité bien plus ancienne, illustrée en tout premier lieu par la littérature écrite en guèze, puis en amharique de l'Éthiopie. C'est ensuite l'apport de l'islam et de l'arabe qui vont avoir un impact, dès le Moyen Âge, sur la production littéraire africaine, que ce soit à Tombouctou, « intense foyer culturel au XVI^e^ siècle», dans l'Afrique orientale, où le swahili est transcrit en arabe, ou encore au Sénégal « où s'épanouissent à partir du XVIII^e^ siècle des littératures wolof et peule[117] ». L'Afrique n'a donc, au cours de l'histoire de sa production littéraire, cessé de croiser les influences, et celles-ci ne sont pas seulement occidentales.

Les littératures africaines soulèvent donc la question du métissage, de l'hybridation. La créolité, qui concerne plutôt les Antilles, la Guyane, la Louisiane ou les territoires de l'océan Indien, est un phénomène de même

nature. Françoise Simasotchi-Bronès en propose l'étude à travers deux ouvrages. Le premier, qui analyse une vingtaine de romans antillais, prend appui sur deux citations révélant la nature de cette hybridation : « ce cataclysme primordial dont nous sommes issus » d'Edouard Glissant et « Nous sommes fils du chaos » de Xavier Orville. L'espace problématique antillais et l'histoire qui, dans l'univers antillais, combine histoire individuelle et histoire collective aboutissent à la mise en place de l'identité créole, associée, dans la conclusion, à la notion de « chaos-monde » proposée par Glissant. L'identité créole est déterminée par l'histoire des Antillais, mais aussi par la géographie complexe des îles, à l'articulation de l'Afrique, de l'Europe et de l'Amérique, et qui font alterner « tropiques paradisiaques » et « infernaux[118] ».

L'ouvrage trouve une continuation dans une autre étude[119] proposant une réflexion sur la nature de la créolité, identité abordée sur un plan culturel, linguistique et littéraire. L'ouvrage souligne la dimension volontariste de la définition de la créolité, qui s'exprime par des éloges, des manifestes, et même l'histoire littéraire représentée par les *Lettres créoles* de Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. Françoise Simasotchi-Bronès distingue entre « Créolistes » et « Créoliens », Gilbert Aubry définissant la Créolie, dans une formule tautologique, comme « une manière de vivre, de sentir, de respirer en terre de créolie ». Elle souligne par ailleurs, à partir de Maryse Condé et à propos d'Haïti, l'émergence d'une troisième voie, anglophone. La notion de créolité est par ailleurs l'occasion d'une réflexion sous-jacente sur la nature du fait littéraire, que ce soit à travers la relation entre littérature et langue, à partir de la notion de « greffe » qui est développée, ou à travers la relation de l'oral et de l'écrit. La conception occidentale, holistique de la littérature, marquée par le primat de l'écrit, se trouve mise à mal. La créolité, par tous les mélanges et brassages qu'elle suppose, peut ainsi servir de modèle à la définition d'autres canons littéraires. L'essai envisage ces questions en se référant à deux ouvrages qui lui servent de point de départ : l'*Hymne à la Créolité* de Gilbert Aubry, publié en 1978 dans les *Actualités réunionnaises*, et l'*Éloge de la créolité* de Joby Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, paru en 1989, et qui a connu une bien plus grande diffusion du fait de sa publication parisienne chez Gallimard.

Qu'il s'agisse de la créolité antillaise ou de la situation de l'ensemble des littératures francophones, l'hybridation va donc au-delà du rapport entre deux langues ; une langue étant aussi vectrice d'une vision du monde,

l'hybridation tient au rapport complexe entre la langue et la culture, et aux effets d'une langue imposée à une autre culture. Robert Jouanny cite le dramaturge Bernard-Marie Koltès qui a longuement séjourné en Afrique : « J'ai dû subir un phénomène d'osmose à force de fréquenter, d'entendre parler les Blacks. C'est plus qu'une manière de penser : c'est une manière de parler. » La remarque souligne la continuité entre langue et pensée, dans une conception du langage et de la langue somme toute européenne, puisqu'elle rappelle le *logos* platonicien. Mais Robert Jouanny montre le caractère universel de ce sentiment « que pourraient reprendre à leur compte bien des écrivains étrangers francophones[120] ». Et il compare ce témoignage à celui de Naïm Kattan qui exprimait une inquiétude devant un changement de mentalité associé au changement de langue : « J'ai choisi de quitter une civilisation pour m'en approprier une autre. » Il ajoute que le changement de langue, de vie sociale conduit à un « tiraillement » de son être, et met en rapport son « intimité » avec son « moyen d'expression[121] ». Ainsi, il est difficile de circonscrire les limites de la langue et l'imposition d'une langue dans une civilisation représente une greffe à la fois complexe et profonde.

C'est alors la nature de l'identité culturelle qui paraît difficile à cerner et la notion même de littérature nationale, notamment dans ses rapports avec la langue, devient problématique. D'une part, Albert Gérard remarque que « la littérature nationale du Nigéria existe dans plusieurs langues[122] ». D'autre part se pose la question de la constitution de cultures nationales, et la complexité de cette question est à l'image de la réponse proposée par Frantz Fanon. Dans le chapitre sur la « Culture nationale » de ses *Damnés de la terre* (1961), il semble récuser la nation comme réponse à la colonisation : « L'intellectuel colonisé qui décide de livrer combat aux mensonges colonialistes le livrera à l'échelle du continent ». Mais par ailleurs, ainsi que le rappelle Jacques Chevrier, « il estime que l'édification d'une véritable culture nationale est indissociable des luttes de libération[123] ».

Le rapport de colonisation

Que ce soit en créant une culture locale, une culture continentale ou en se rattachant à une identité nationale, les littératures émergentes se sont donc

construites comme contre-discours face au discours colonial. Elles s'éclairent par le rapport de colonisation, que Laurent Dubreuil décrit au départ comme un rapport de possession : « l'épreuve de la colonisation se présente, dans le langage, comme un coup de possession mené par le soi-disant Occident contre tous les Orients[124] ».

Deux idées attirent particulièrement l'attention : la notion de « coup de possession » pour caractériser, au plan littéraire aussi, le rapport engagé par la colonisation ; les notions d'Occident et d'Orient pour définir la répartition entre espaces coloniaux et espaces colonisés. Anthony Mangeon débute son ouvrage sur *La Pensée noire et l'Occident* en dénonçant la « portée totalisante » de tournures telles qu'« Occident », « pensée occidentale » d'un côté, « monde noir », « pensée noire » de l'autre. Il constate que « de telles expressions s'emploient », malgré l'évidence qu'il n'existe « pas de pensée propre et réductible à un phénotype[125] ». La méfiance à l'égard des connotations, mais aussi le contenu même de la notion, forment deux des raisons de l'hésitation terminologique à l'égard d'une étiquette rassemblant les littératures de langue française qui n'appartiennent pas à la littérature française. On a pu parler de « littératures de langue (ou d'expression) française », de « francophonies littéraires », plus fréquemment de « littératures francophones » (employé au pluriel ou au singulier), ou même d'« écritures périphériques », notion qui renvoie explicitement à une représentation de la littérature selon un rapport de périphérie à centre.

À cet égard, structurellement, les « littératures francophones » sont en soi une illustration de la thèse illustrée par Pascale Casanova dans sa *République mondiale des lettres*. Car c'est la littérature européenne qui crée et établit la norme en fonction de laquelle se définit l'idée même de littérature, qui détermine, donc, les canons de la « reconnaissance littéraire » : « Pour accéder à la reconnaissance littéraire, les écrivains dominés doivent se plier aux normes décrétées universelles par ceux qui ont le monopole de l'universel. » Pour désigner cette prétention à l'universel propre à un système qui se constitue en centre, Lourdes Rubiales emploie l'expression de « classiques universaux » où elle voit une tautologie, « puisque le classicisme semble être la première condition à l'universalité ». Elle note aussi que, par ce lien entre classicisme et universalité, ces littératures confondent centre et sommet dans ce système mondial formé par l'espace littéraire[126]. En tant que telles, les littératures francophones devront

donc se définir par rapport aux normes européennes : les illustrer pour être reconnues, s'en écarter dans une certaine mesure pour « produire et exhiber une différence ». C'est cette « bonne distance » qui, en définitive, permettra d'établir une caractérisation des littératures francophones et d'en définir la spécificité par rapport à la littérature française : « N'être ni trop près, ni trop loin[127]. »

La position des littératures francophones au sein de l'espace littéraire dont parle Pascale Casanova les définit en fonction d'un territoire, qui peut être bien sûr géographique, géopolitique, ou encore purement littéraire. David Murphy a montré comment la prise en compte d'un espace géographique correspondant à ces littératures francophones a pu évoluer au fil des études critiques que celles-ci ont pu susciter. Son point de départ est la création de l'ASCALF – *Association for the Study of Caribbean and African Literature in French* –, par des chercheurs britanniques et irlandais, en 1989. Mais l'étude des littératures francophones a rapidement débordé de l'espace caribéen et africain pour intégrer d'autres territoires de la francophonie, si bien que l'association a changé de nom dès la fin de 2002 pour s'appeler SFPS (*Society for Francophone Postcolonial Studies*[128]). Ce changement de nom correspondait bien sûr à un essor de ces études au cours des années 1990, mais aussi à une inflexion de l'approche critique. La notion de francophonie devenait plus explicite et s'associait à celle de postcolonialisme, de même que l'espace géographique, qui ne pouvait plus se circonscrire, cessait d'être caractérisé.

Cette dilution de l'espace correspondant aux littératures francophones est montrée par Christiane Chaulet-Achour qui part d'abord du constat que ce corpus « est composé des littératures émergeant dans les colonies françaises : littératures de langue française du Maghreb, de l'Afrique sub-saharienne, de la Caraïbe, de certains pays d'Asie et du Machrek ». Elle remarque aussi que les différences de ces littératures par rapport aux « normes » françaises, évidentes au moment de leur émergence, n'ont cessé de croître depuis les indépendances. Mais cet espace se complexifie par ailleurs et intègre aussi, dans le territoire français, les écrivains issus des « migrations de populations qui caractérisent le XX^e^ siècle et le XXI^e^ siècle débutant », « générations nées et élevées en français sur le territoire hexagonal, mais qui ont gardé la mémoire et les marques de l'origine étrangère de leurs aînés et qui veulent s'inscrire de plein droit, mais en en forçant l'entrée, dans la littérature "française" ». Elles dégagent de

nombreuses figures, allant de Ionesco, Beckett ou Tristan Tzara à Julia Kristeva, Milan Kundera, Andreï Makhine, Nancy Huston ou Chahdott Djavann, en passant par Adamov, Elsa Triolet ou Jorge Semprún. Si ces écrivains s'inscrivent dans ce qui est appelé « littérature française », ils en décrivent des marges, car il est difficile de comprendre leur rapport à la littérature et même à la langue « sans une réelle prise en charge des particularités de leur parcours personnel ». Par ailleurs d'autres, comme Césaire, Senghor, Assia Djebar ou Maryse Condé, parmi de nombreux autres, relèvent du corpus des écrivains dits « francophones[129] ». Mais où se trouve la frontière entre ces deux listes, si ce n'est celle que produit la colonisation ?

Considérer ce qu'ont en commun tous ces noms permet à Christiane Achour de dégager deux voies permettant l'accès aux spécificités de ces littératures : « l'étude du plurilinguisme à l'œuvre dans les romans, pièces de théâtre ou poèmes ; la mise en contexte de ces œuvres, l'information sur d'autres civilisations et sociétés sur l'histoire nationale et internationale », qui « fait découvrir, par la porte du littéraire, toutes sortes de terrains minés : esclavage, colonisations, guerres, exclusions, assimilations, tensions portant sur les représentations sexuelles[130]. » Ce plurilinguisme tout d'abord altère et enrichit la langue française propre à cette littérature : Elsa Triolet, dans *La Mise en mots*, explique comment la transposition en français de structures propres au russe apporte un enrichissement à sa langue d'écrivain ; et le lecteur monolingue, que Nancy Huston, dans *Nord perdu*, appelle « impatrié », se voit alors dépaysé devant l'effet d'étrangeté provenant d'une langue habitée par une réalité extérieure[131].

Dans cette perspective, le travail de Myriam Suchet fait précisément de l'hétérolinguisme d'une telle littérature une voie nouvelle pour la littérature comparée. Elle montre comment cette littérature se construit sur un imaginaire hétérolingue qui s'oppose aux présupposés du monolinguisme, à l'idéal d'une unité perdue, à l'obsession d'une prétendue pureté. Son étude s'appuie sur un corpus de quatre textes exemplaires : *Die Niemandsrose* (*La Rose de personne*, 1963) de Celan, *The Voice* (1964), unique roman du poète Gabriel Okara, *Juan sin Tierra* (*Jean sans Terre*, 1975) de Juan Goytisolo, dernier volet de son *Triptyque du mal*, et *Sozaboy* (1985), roman que son auteur, Ken-Saro Wiwa, estime écrit dans « un anglais pourri » (« *a rotten English*[132] »). Le rapport des langues est abordé non seulement à l'intérieur des textes, mais aussi à travers les traductions. La réflexion sur le

plurilinguisme s'élargit alors. Dans le volume collectif qu'elle lui consacre, Isabelle Poulin propose à ce titre une réévaluation de la traduction. Dénigrée souvent par les comparatistes qui recherchent le texte original, celle-ci est aussi, selon Proust, une « véritable critique en action », et surtout le vecteur obligé de la « littérature mondiale » : « Dans l'espace plurilingue, affirme-t-elle, il n'y a pas de "nous" sans traducteurs[133]. » La littérature postcoloniale, soit parce qu'elle met en scène une réalité hétérogène à la langue qu'elle emploie, soit parce qu'elle s'exprime dans une langue tiraillée par une autre, manifeste donc une situation qui est aussi, pour une part, celle de la traduction.

Une littérature territorialisée

Car cette langue à la fois habituelle et renouvelée tient sa spécificité du contexte d'où elle est issue. De sorte que ces « littératures en français », selon l'expression de Christiane Chaulet-Achour, intègrent dans le patrimoine littéraire francophone une histoire étrangère à celle de la France ; elles « apportent une diversité et une complexité à la littérature française patrimoniale […] et installent l'étranger, les altérités, au sein même de la langue française[134] ». Cette manière de faire apparaître en français une réalité culturelle non française peut prendre des aspects particuliers. Les littératures africaines, par exemple, intègrent ce que Bernard Mouralis appelle un « programme d'africanité[135] », et cela en deux sens. D'une part, le lien, rendu nécessaire, entre l'approche littéraire et les études culturelles reflète, selon David Murphy, « la nature interdisciplinaire des études francophones postcoloniales[136]. » Cet aspect interdisciplinaire met au premier plan la relation de la littérature avec la politique. Ainsi, Frantz Fanon remarque que, si l'action des intellectuels des pays colonisés est « historiquement limitée », elle a eu aussi un effet indirect important par son impact sur l'action des politiques[137]. D'autre part et surtout, la « littérature produite par des Africains a été […] contrainte », selon Lourdes Rubiales, « d'être une littérature *sur* l'Afrique, c'est-à-dire une littérature *territorialisée*, comme l'était jadis la littérature coloniale[138]. »

La remarque ouvre le champ des ambivalences des littératures francophones et des ambiguïtés d'une telle notion. La littérature francophone d'Afrique, selon Luc Rukingama, a correspondu à « un

mouvement tendant à détruire les stéréotypes et les mythes coloniaux qui, par simplification, ont abusivement déformé le réel[139] ». Déjà en 1963, la thèse à bien des égards fondatrice de Lilyan Kesteloot sur *Les Ecrivains noirs de langue française* caractérisait cette littérature comme une réaction anticoloniale et comme un projet de rectification de l'image de l'Afrique et des Africains[140]. Mais cette réaction est elle-même ambivalente et Bernard Mouralis remarque « l'étroite imbrication liant la période coloniale et la période postcoloniale », « le continuum existant entre le colonisé et le colonisateur[141] ». À titre d'exemple, Martin Steins évoque l'image des Africains véhiculée par la littérature coloniale et réassimilée par celle de la littérature postcoloniale sous la forme d'« hommes plus émotifs que rationnels, plus artistes que techniciens, des hommes proches encore de la nature et intuitivement ouverts au murmure de la création[142] ».

Y aurait-il là un racisme intériorisé ? Lorsqu'Anthony Mangeon entre dans la délicate tâche de rechercher l'origine de l'« idée raciale » et de la dater, il en trouve deux souches. Une première forme

> « […] trouve assurément ses racines dans la pensée aristocratique, quand les nobles français, doublement menacés par l'absolutisme royal et par la montée de la bourgeoisie, forgèrent le mythe de leur supériorité sur les autres ordres de la société en rapportant leurs origines à la victoire des conquérants francs sur les gallo-romains. »

Mais la forme moderne de la « raciologie » consiste non à « renvoyer à une simple filiation », mais à « désigner surtout un ensemble de particularités physiques immuables ». Il en voit une toute première manifestation dans un article anonyme du *Journal des Sçavants* de 1684 dans lequel le voyageur François Bernier propose une division de la terre en quatre « différentes espèces ou races d'hommes qui l'habitent », distinguées par un ensemble de critères physiques[143]. C'est dans cette lignée intellectuelle que se situe encore l'*Essai sur l'inégalité des races humaines* de Gobineau (1853-1855), qui opère en même temps une distinction de « tempéraments ». Or, définir un tempérament collectif faisant des Africains, selon l'image déjà évoquée de la littérature postcoloniale, « des hommes plus émotifs que rationnels, plus artistes que techniciens » ne procède-t-il pas, même de manière lointaine et très indirecte, du discours de Gobineau considérant que « le nègre possède au plus haut degré la faculté sensuelle sans laquelle il n'y a pas d'art possible[144] » ?

C’est plus généralement la catégorisation de l’homme qui est suspecte, et celle-ci mine aussi des champs littéraires et des notions comme celle de « littératures francophones », et même de « littérature française ». En effet, quelle est au juste la frontière entre ces deux notions ? Christiane Chaulet-Achour parlait de « littératures en français » pour étendre à des écrivains non-francophones de naissance, mais écrivant en langue française, tels que Ionesco ou Nancy Huston, des caractéristiques propres aux littératures francophones, celle, en l’occurrence, d’un mélange de cultures. Mais quelle est la différence entre Milan Kundera, qui manifeste lui aussi des héritages culturels hétérogènes dans une œuvre écrite en français (du moins celle qu’il écrit au XXIe siècle), et Senghor ? Pourquoi Césaire, qui était français, est-il classé dans les « littératures francophones », tandis que Rousseau, Mme de Staël, Emile Verhaeren, Marguerite Yourcenar, qui ne l’étaient pas, ne sont jamais abordés selon ce prisme ? Car dans « littérature française », telle qu’elle se distingue de « littératures francophones », l’adjectif semble désigner non une langue, mais une nationalité. Or quel est le sens d’aborder la littérature par la nationalité, d’autant que cette notion, apparue pour la première fois dans un dictionnaire français, celui de Boiste en 1823, est utilisée aussi pour tout le corpus antérieur ? Lorsque, pendant la Révolution, Lamartelière propose de faire figurer Schiller parmi les intellectuels européens à qui est accordée la « citoyenneté française », il ne s’agit même pas encore de nationalité ; et personne ne rangerait bien sûr Schiller dans le corpus de la « littérature française ». Lorsque Laharpe, par exemple, fait paraître son *Cours de littérature ancienne et moderne* (1799), l’universalité de la littérature et de la langue françaises, dans une lignée émanant des lettres grecques et latines, lui paraît telle qu’il n’a pas besoin d’un adjectif supplémentaire. Mais il écrit à un moment de l’histoire de la littérature où la littérature française – au sens où l’Europe a constitué la notion de littérature – désigne toute littérature d’expression française.

Apories et apports des « littératures francophones »

Dans ses rapports à celle de littérature française, la notion de littératures francophones soulève donc de nombreuses difficultés. David Murphy remarque que :

> « L'étude de la littérature dite francophone relève d'une attitude inclusive, les littératures francophones continuent d'une manière générale d'être opposées à la "littérature française", qui recouvre, à quelques exceptions près, les œuvres d'écrivains blancs de la France métropolitaine ».

Face à la littérature française, la catégorie désignée par l'étiquette de « littérature francophone » paraît faiblement définie : « francophone […] réfère à tout ce qui n'est pas français, et cette définition négative et exclusive ne correspondait pas à notre désir de promouvoir une nouvelle catégorie de recherche[145] ». Une telle définition négative rend plus discutable encore le singulier à « littérature francophone », qui suppose que toutes les régions francophones extérieures à la France produisent la même littérature. Xavier Garnier conteste même la possibilité d'une histoire littéraire des littératures francophones : « La dispersion géographique et culturelle de la francophonie rend vaine toute tentative de ressaisir une histoire des formes littéraires francophones[146] ».

Toutes ces objections, et bien d'autres, ont fini par jeter la suspicion sur la notion de « littérature francophone ». C'est ce qui a conduit une quarantaine d'écrivains dits « périphériques » à rédiger le fameux manifeste « Fin de la francophonie. Pour une littérature-monde en français », publié le 15 mars 2007 dans *Le Monde*. Il a donné lieu à l'édition, chez Gallimard et sous la direction de Michel Le Bris, du collectif *Pour une littérature-monde*, en mai de la même année. Cette double publication avait pour but de se débarrasser de la notion de francophonie vue comme « le dernier avatar du colonialisme » et se réclamant, aux fins de la création littéraire, de la langue française, « libérée de son pacte exclusif avec la nation », et qui « n'aura pour frontières que celles de l'esprit[147] ». Comme le remarque Dominique Combe, cette « critique virulente de l'ancienne francophonie » réside aussi dans le singulier de « littérature-monde » qui, opposé au pluriel de « littératures francophones », « indique bien l'ambition totalisante et utopique du projet, mais aussi sa logique essentialiste ». Jean Rouaud et Michel Le Bris parlent de « l'enfantement d'un monde nouveau » et inscrivent la « littérature-monde » dans « une idée plus large, plus forte de la littérature, retrouvant son ambition de dire le monde[148] ».

La notion de « littérature francophone », en fait née en 1880 sous la plume du géographe Onésime Reclus, qui la ramenait au contexte colonial, puis réactivée dans les années 1960, et rediscutée en 2000 dans l'essai d'Achille Mbembe sur la postcolonie, semblait en 2007 rencontrer une

impasse. Françoise Simasotchi-Bronès propose même de lui substituer celle de « littéraire francophone[149] », reprenant l'expression au titre de l'ouvrage de Jean Bessière, *Dire le littéraire* (1990). Car le « littéraire » réfère plutôt à une substance, une virtualité et non, comme la « littérature », à un corpus, un ensemble de réalisations. En outre, Jean Bessière définissait le littéraire comme « le beau réalisé par des moyens linguistiques » et en concluait la nécessité « de revenir à une esthétique[150] ». Or, le « dire le littéraire francophone » interroge la relativité de cette esthétique et entreprend de la caractériser, tandis que la littérature francophone repose sur le présupposé d'une polarisation.

Derrière les réserves suscitées, la catégorie qu'elle constitue a néanmoins permis de promouvoir un champ de la littérature jusqu'alors ignoré. De fait, Patrick Sultan trace un bilan mesuré de l'apport qu'elle représente et des objections qu'elle suscite. Il l'oppose, à propos d'une autre aire linguistique, à la notion de « *Commonwealth Literature* » qui « renvoyait de façon assez évidente à une idéologie impériale ». Au contraire, la collusion de cette notion avec le néo-colonialisme, « si elle est souvent avancée, est loin d'être tout à fait établie ». Il reconnaît que la notion de « francophonie » est « si chargée de significations ambivalentes, si brouillée, que l'on pourrait céder à la tentation de renoncer à en user comme catégorie d'analyse. » Mais il y voit « une idée neuve de la décolonisation » et rappelle que « les premiers à la promouvoir, à vaincre les réticences françaises et à lui donner une forme institutionnelle, furent de grands chef d'Etats africains (Senghor, Bourguiba, Humphouët-Boigny, Diori)[151]. »

Enfin, la question des vastes aires linguistiques créées par la colonisation et cette opposition entre le singulier de la « littérature-monde en français » et le pluriel des « littératures francophones » invitent à reconsidérer l'histoire littéraire. Cette préoccupation a pu trouver diverses formulations. Christiane Chaulet-Achour appelle à une histoire littéraire transnationale faisant apparaître les réseaux : la manière dont une littérature nationale peut être habitée par des échos extérieurs, l'impact des écrivains francophones sur les écrivains français, le cas des littératures migrantes[152]. Jean-Marc Moura évoque l'« histoire littéraire comparée » qui, déterminée par le postcolonialisme, « définit une perspective large qui permet de rapprocher plusieurs de ces littératures et de penser certains de leurs éléments communs » : Albert Gérard, avec les littératures de l'Afrique sub-

saharienne et A. James Arnold, avec son histoire de la littérature des Caraïbes, en donnent des exemples.

Mais Romuald Fonkoua pousse la démarche plus loin. Dans la perspective de la « littérature-monde », il envisage l'hypothèse d'une histoire mondiale de la littérature francophone[153]. Il s'agit d'une histoire à venir, car toute histoire est écrite par les vainqueurs, en l'occurrence les colonisateurs, et une telle histoire retournerait la perspective, qui est celle d'une histoire littéraire nationale. Car il existe deux manières d'envisager une histoire littéraire francophone : celle qui consiste à juxtaposer des histoires littéraires nationales et celle qui, à l'instar de l'*Histoire comparée des littératures francophones* (Nathan, 1980) d'Auguste Viatte, cherche des correspondances et des résonnances, par exemple entre le Québec et Haïti. Mais les littératures africaines francophones, par exemple, ne se conçoivent pas dans le cadre de nations, et cette histoire littéraire ne peut donc que décloisonner de telles catégories. Fondée sur un épisode historique qui est le colonialisme, elle recherchera les liens entre le personnel littéraire et l'institution : le système scolaire, mais plus généralement le fonctionnement des cadres de la colonisation, avec le déplacement des administrateurs coloniaux qui instaurent la même réalité dans les différents espaces francophones.

Romuald Fonkoua déduit de ce regard sur la situation de la littérature dans les espaces francophones anciennement colonisés une série de propositions. La première concerne l'idée qu'il ne peut y avoir d'histoire littéraire francophone que mondiale, selon le modèle de l'anthologie du « Tout-monde » publiée par Edouard Glissant, peu avant sa mort, sous le titre *Terre le feu l'eau et les vents*. La seconde porte sur la nature et le support d'une telle littérature qui, objet d'une mondialisation, fait perdre l'oralité et remplace le griot par l'écrivain. L'oralité est alors déplacée et se retrouve dans l'écrit lui-même. La troisième représente la nécessité, dans le cadre d'une histoire littéraire mondiale, de repenser le monde lui-même. Ce monde, qui est celui de la « littérature-monde », est celui d'Edouard Glissant aussi qui, dans son *Traité du Tout-Monde* (1997), le considère comme l'ensemble des espaces, sans qu'on puisse en oublier aucun, un monde sans hiérarchie entre les peuples.

Dans son ouvrage *Des littératures combatives* (Raisons d'agir, 2011) qui porte sur « l'internationale des nationalismes littéraires », Pascale Casanova publie un texte, inédit en français, de Fredric Jameson, qui invente une

histoire mondiale des minorités et dont Romuald Foukoua souligne l'importance. Car contrairement à la thèse de Kafka, pour qui la domination de la langue donne lieu à la notion de littérature mineure, une telle hiérarchie est récusée dans celle de Fredric Jameson.

Littératures francophones et postcolonialisme

L'ensemble de ces réflexions fait apparaître le lien naturel entre l'idée d'une littérature francophone et les théories postcoloniales. Sans doute Jean-Marc Moura a-t-il ouvert la voie, dans *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, publié en 1999, puis en 2007[154]. L'ouvrage a nettement contribué à faire sortir le postcolonialisme du domaine anglo-saxon auquel il était jusqu'alors pour une large part confiné. Ce que les Anglo-Saxons ont appelé « *Postcolonial Studies* » s'est édifié sur un ensemble de textes fondateurs, en particulier *The Empire Writes Back*, de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin (1989), sous-titré : *Théorie et pratique dans la littérature postcoloniale*. Le texte a du reste lui-même été objet de discussions et de polémiques. L'ouvrage, qui a fait date, avait néanmoins pour but de fonder un nouveau champ de recherche dans les études littéraires anglophones. L'entreprise est à cet égard différente de celle d'Edward W. Said, qui, dans *Culture et Impérialisme* (1993), élaborait au contraire le projet d'un postcolonialisme comparatif. Plus récemment, cette voie a été explorée par John McLeod, dans l'ouvrage collectif qu'il a dirigé, *A Companion to Postcolonial Literatures*, qui aborde les littératures des colonies des quatre grandes puissances coloniales européennes. Mais parmi les autres textes fondateurs des études postcoloniales figurent les travaux de Gayatri Spivak, ou encore l'ouvrage de Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture*, paru pour la première fois en 1994, et qui fondait son approche sur des présupposés lacaniens[155].

Ces exemples montrent l'origine anglo-saxonne de la pensée postcoloniale. Mais celle-ci s'était illustrée aussi dans le domaine francophone. Elle a pu prendre la forme de sujets de fictions, à travers des auteurs français explorant le contexte colonial, comme Camus, Pierre Loti, ou Marguerite Duras. Elle a pu aussi se manifester dans les réflexions d'auteurs appartenant à la « littérature francophone », comme Aimé Césaire, Frantz Fanon ou Edouard Glissant. Ainsi, dès 1961, puis 1964, Frantz Fanon faisait paraître respectivement *Les Damnés de la terre*, puis

Pour la révolution africaine. Enfin, la pénétration des théories anglo-saxonnes dans le champ des études critiques françaises a joué un rôle important : l'ouvrage d'Edward Said, publié en 1993, a été traduit en français en 2000, et celui de Homi Bhabha en 2007. De même, David Murphy remarque que, dans leur *Vocabulaire des études francophones*, Michel Beniamino et Lise Gauvin sont proches des concepts propres aux études postcoloniales développés par Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin dans *Key Concepts: Post-colonial Studies*[156]. C'est ainsi que, appliquées au domaine francophone, les *Postcolonial Studies* ont pu donner lieu, dans la critique anglo-saxonne, aux *Francophone Postcolonial Studies*.

Si l'approche postcoloniale a pu aider à remettre en perspective l'idée de littératures francophones, elle a aussi introduit les difficultés qui lui sont propres. La première objection provient de la tentation d'inscrire « postcolonialisme » et « colonialisme » dans un rapport diachronique, et Pierre Halen condamne à ce propos « une qualification qui utilise le préfixe "post" pour parler d'un objet qu'on peut situer "pendant[157]" ». Écartant la valeur chronologique du « post », David Murphy considère que le terme a pour principale fonction de « signaler une mise en question plus complexe de la France contemporaine, de la place du pays par rapport à ses anciennes colonies (soit indépendantes, soit "confettis" persistants de l'Empire), et du métissage de l'identité nationale à la suite de la décolonisation[158] » ; et Jean-Marc Moura définit comme postcolonial un texte qui « en appelle à une révolution symbolique, à la restructuration des significations impériales dominantes[159] ». Mais une telle définition soulève une autre objection, que formule Didier Coste lorsqu'il soulève la question de savoir si le postcolonialisme est le propre des colonisés, ou une position intellectuelle plus générale : « La condition postcoloniale est-elle un rôle ou un être[160] ? »

Ces questionnements manifestent l'évolution que la littérature comparée a pu connaître. En 1981, c'est la littérature coloniale qui était le sujet d'un des « Cahiers de Littérature générale et comparée », et la question qui ouvrait le volume ne consistait pas à se demander si un descendant de colon pouvait aussi avoir un regard postcolonial, mais si la littérature coloniale pouvait servir d'espace de dialogue entre l'ex-colonisateur et l'ex-colonisé : « la littérature coloniale est-elle un sujet *possible* de réflexion pour l'ex-colonisateur, et, entre celui-ci et l'ex-colonisé, de dialogue[161] ? »

La perspective s'est donc déplacée, et plusieurs ouvrages récents ont aidé à repenser la position et le statut des littératures que l'on a pu appeler « francophones » dans la perspective de la critique postcoloniale : un premier « état de lieux » a été publié par Lieven D'Hulst et Jean-Marc Moura en 2003, aux Éditions du Conseil scientifique de l'université Charles-de-Gaulle-Lille 3, sous le titre *Les Études littéraires francophones* ; *French Global*, dirigé par Christie McDonald et Susan R. Suleiman, est paru en 2010 à Columbia University Press ; par ailleurs Claude Coste et Daniel Lançon ont fait paraître, chez Champion, leurs *Perspectives européennes des études littéraires francophones*. Ce dernier ouvrage présente plus explicitement le lien des littératures francophones avec l'Europe ; mais tous interrogent la question de la relation de la périphérie au centre. L'Europe n'est plus envisagée comme le centre à partir duquel se constituent des littératures périphériques, mais « la périphérie se situe aussi au centre de l'Europe » ; et celle-ci est surtout « lieu de passage encore obligé entre le Nord et le Sud, entre l'Est et l'Ouest[162] ». C'est donc une reconfiguration de la cartographie littéraire qui est ici opérée, remettant en question les vieux repères selon lesquels l'Europe serait le point de départ d'un Occident face auquel se serait constituée une diversité d'Orients.

Cette reconfiguration se fonde sur une critique de l'Europe dont Dipesh Chakrabarty avait proposé une première formulation dans un essai qui a fait date, *Provincializing Europe. Postcolonial and Historical Difference*, d'abord publié en 2000. Cet historien et spécialiste des langues et civilisations de l'Asie du sud-est donne une illustration de la relation que les études postcoloniales ont pu entretenir avec la critique du capitalisme. Il place sous une lumière critique une image convenue de l'Europe comme site originel de la modernité et qui a servi de référence à la transition capitaliste dans de nombreux pays du tiers monde. C'est là encore une manière de récuser la manière dont l'Europe s'est érigée en centre : dans la préface à l'édition de 2007, l'auteur explique comment, dans sa propre enfance à Calcutta, il a trouvé partout « l'héritage de l'Europe – ou de la règle coloniale anglaise[163] ». Le comparatiste Tim Brennan est lui aussi parti d'un regard sur le vingtième siècle comme « siècle anticolonial », mais pour placer sous un regard critique un autre mythe européen, celui de la tradition humaniste. Il part de l'entre-deux-guerres européen, mais pour jeter un regard rétrospectif sur les grands penseurs européens, Vico, Spinoza, Hegel, Nietzsche, et les envisager dans leurs rapports au

colonialisme[164]. Ces deux exemples montrent comment la critique postcolonialiste de l'Europe se nourrit d'analyses historiques, d'éclairages philosophiques ; la nature même de la littérature postcoloniale, qui ne peut se comprendre hors du contexte d'une résistance à la colonisation.

La réévaluation des relations entre un Occident et un Orient rêvés, entre puissances coloniales et territoires colonisés comporte donc des présupposés qui, associant littérature et histoire, rendent nécessaire une approche pluridisciplinaire de la littérature postcoloniale. Les membres du collectif « *Write Back* », ainsi appelés en référence à l'ouvrage de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, ont fait paraître un ouvrage collectif, *Postcolonial Studies : Modes d'emploi*[165], qui s'efforce de présenter les concepts postcoloniaux susceptibles d'apporter cet éclairage pluridisciplinaire. L'ouvrage montre comment, nourries d'abord par la *French theory*, par les *Cultural Studies* et les *Subaltern Studies*, les *Postcolonial Studies* ont à leur tour eu un impact important sur d'autres disciplines, les sciences politiques, l'histoire, la sociologie, le cinéma. Le texte littéraire est abordé à cette aune. Car la capacité des écrivains à transposer dans le texte la complexité du réel estompe la frontière entre littérature et histoire ou sciences sociales. La notion de « subalternité », mise sur le devant des études critiques par Gayatri Spivak, celle d'identité nationale, ou encore la traduction d'œuvres postcoloniales dans d'autres langues européennes, révèlent la nécessaire pluridisciplinarité de l'étude critique d'une telle littérature.

La construction même de l'idée de littérature est donc partie d'un centre, qui a été au départ l'Europe, mais s'est élargi à un ensemble de puissances. Celles-ci ont non seulement imposé leurs normes et leurs canons comme des universels, mais, par les empires coloniaux qu'elles ont construits, ont créé de vastes régions unies par une langue commune, sinon par une même culture, ni par une même littérature. L'Europe élargie a pu se définir ainsi comme un « Occident », face à un « Orient » certes divers et hétérogène, mais qui, pure construction d'une altérité, rassemblait les différentes formes de l'ailleurs. Cet Orient était nécessairement, dans ses représentations, bien différent de la construction romantique, et ses représentations se sont élaborées peu à peu. Lorsqu'il achève, en décembre 1917, le premier volume du *Déclin de l'Occident*, où il jette un regard philosophique sur l'ensemble de l'histoire, Oswald Spengler voit certes dans la Grande Guerre

une illustration de ses vues ; mais dans la préface à l'édition définitive, de décembre 1922, il se réclame de Goethe, pour la « méthode », et de Nietzsche, pour la « position des problèmes[166] ».

Le troisième chapitre du second volume se veut une illustration de sa théorie de la non-continuité historique. Sous le titre « Problèmes de la culture arabe », il place sous un regard critique le cliché de la pérennité du christianisme, qui se répand par les conversions, « christianisme universel » qui se construit comme un perpétuel élan vers le progrès. Or Spengler montre que cet élan ne va pas au-delà du temps des croisades. Mais sa démonstration se construit sur un clivage entre Occident et Orient, entre peuples chrétiens et non-chrétiens, entre la civilisation et son contraire. Si bien qu'ici, Spengler intègre aussi cette autre vision de l'Orient et envisage le rapport des peuples sous la forme du clivage[167].

Loin de cette image d'origine et de connaissance ultime véhiculée par l'imaginaire romantique, l'Orient, ainsi que l'a souligné Edward Said, s'est vu chargé de connotations négatives, intégré à la fois dans un rapport de force et dans une comparaison en termes de valeurs, qui le plaçait dans une position que Gayatri Spivak a appelée, de façon provoquante, « subalterne ».

Avec cette question, la littérature comparée élargit son champ d'étude et remet en question ses méthodes. Les perspectives postcoloniales rejettent la vieille vision des relations entre les littératures comme construites à partir d'un centre qui aurait donné lieu à une périphérie. Si la littérature comparée s'est d'abord définie comme l'étude des relations entre littératures de langues ou de cultures différentes, elle trouve, dans la situation du monde postcolonial, un terrain d'étude privilégié. Charles Forsdick souligne en effet ce paradoxe du monolinguisme propre aux études postcoloniales, qui abordent une multiplicité de cultures différentes, et du monoculturalisme des études françaises[168] : à la loupe des littératures européennes, on pourrait même parler d'un monoculturalisme européen qui abrite une diversité de langues, situation inverse de celle du monde postcolonial.

Mais des présupposés critiques plus fondamentaux encore se sont vus bousculés. Car les études postcoloniales remettent aussi en question les normes et les canons qui ont édifié une certaine idée – « occidentale » – de la littérature, comme l'affirme Jacques Chevrier :

> « Terrain d'observation privilégié pour l'étude de la relation entre littérature et société, l'approche des littératures émergentes permet également de s'interroger avec profit sur la

> notion même de littérature, sur les rapports qu'elle entretient avec le soubassement de la tradition orale ou encore sur le statut de l'écrivain que l'idéologie de la décolonisation a souvent tendance à investir d'une sorte de "mission" symbolique à l'égard de son "peuple[169]" »,

Si la littérature comparée est, historiquement, née de la prise en compte du relativisme esthétique, du lien entre l'esthétique et la culture, ce relativisme a trouvé ici à se radicaliser ; et c'est aussi l'idée même de « littérature nationale » qui se voit contestée par ces approches comparatistes.

90. Fernand Baldensperger, « Où s'affontent l'Orient et l'Occident intellectuels », *loc. cit.*, p. 213 et p. 210.

91. Edward Said, *L'Orientalisme […], op. cit.*, respectivement p. 83 et p. 85.

92. *Ibid.*, p. 67.

93. *Ibid.*, respectivement p. 66, p. 70 et p. 66.

94. *Ibid.*, respectivement p. 71 et p. 80.

95. *Ibid.*, p. 80.

96. Hervé-Pierre Lambert, *Octavio Paz et l'Orient*, Paris, Classiques Garnier (« Perspectives comparatistes »), 2014.

97. Douwe Fokkema, *Literary Doctrine in China and Soviet Influence 1956-1960*, London, The Hague, Paris, 1965.

98. Yinde Zhang, « Médiation et réception de la littérature chinoise contemporaine », in : Yvan Daniel, Ph. Grangé, Han Zhuxiang, Martine Raibaud, Guy Martinière (dir.), *Chine-France. Les échanges culturels et linguistiques – Histoire, enjeux, perspectives*, Presses universitaires de Rennes (coll. « Plurial »), 2015, p. 193-208 ; citation p. 199.

99. Yvan Daniel, « Pour une histoire des relations poétiques entre la Chine et la France : essai de synthèse et de périodisation », *ibid.*, p. 307-326 ; voir plus particulièrement p. 307-309, p. 311, p. 315-316, p. 322.

100. Gao Fang, *La Traduction et la réception de la littérature chinoise moderne en France*, Paris, Classiques Garnier (« Perspectives comparatistes »), 2016.

101. Hua Meng, *Visions de l'autre : Chine, France – Textes extraits des conférences et des séminaires prononcés à l'étranger*, Peking University Press, 2004.

102. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres, op. cit.*, p. 174.

103. Voir Jean-Marc Moura, « Études postcoloniales, études de l'exotisme européen. L'autre et l'ailleurs des lettres européennes », in : Anne Tomiche et Karl Zieger (dir.), *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007 […], op. cit.*, 313-324, respectivement p. 313, p. 314 et p. 317.

104. Romuald Fonkoua, *Les Écrivains antillais et leurs Antilles*, thèse de doctorat de l'université Charles-de-Gaulle-Lille 3, sous la direction de Bernard Mouralis, 1990.

105. Jacques Chevrier, « Les littératures africaines dans le champ de la recherche comparatiste », in : Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée, op. cit.*, p. 215-243, citation p. 215.

106. « Études postcoloniales, études de l'exotisme européen. L'autre et l'ailleurs des lettres européennes », *loc. cit.*, p. 315.

107. Voir Jacques Chevrier, « Les littératures africaines dans le champ de la recherche comparatiste », *loc. cit.*, p. 219.

108. Jacques Bersani, « Avant-Propos », in : Jacques Bersani (dir.), *Les Littératures occidentales, 3. Les Littératures de langue française. Du Romantisme à nos jours*, Paris, *Encyclopaedia Universalis* et Le Grand Livre du Mois, 2001, p. 5-6 ; citation p. 6.

109. J. Bersami, *Les Littératures occidentales, 3. […], ibid.*, p. 345-355.

110. *Ibid.*, p. 256-374.

111. Jacques Bersani, « Avant-Propos », *loc. cit.*, p. 6.

112. Jacques Chevrier, « Les littératures africaines dans le champ de la recherche comparatiste », *loc. cit.*, p. 217.

113. Jean-Louis Joubert, « Les Littératures francophones », *loc. cit.*, p. 345.

114. Voir Jacques Chevrier, « Les littératures africaines dans le champ de la recherche comparatiste », *loc. cit.*, p. 220 et p. 221.

115. Jean-Louis Joubert, « Les Littératures francophones », *loc. cit.*, p. 345. Sur les « littératures connexes » qui sert de catégorie à l'*Encyclopédie* de la « Bibliothèque de la Pléiade » en 1958, *cf.* Jacques Chevrier, *loc. cit.*, p. 219 : l'étiquette rassemble la production « d'Haïti, des Antilles, de l'océan Indien et de l'Afrique noire ».

116. Albert S. Gérard, *Littératures en langues africaines*, Mentha, 1992 ; *Four African Literatures. Xhosa, Sotho, Zulu, Amharic*, University of California Press, 1971 ; *Essais d'histoire littéraire africaine*, University of California Press, 1977 ; Naaman De Sherbrooke, 1984 ; *Comparative Literature and African Literatures* (dir.), Via Afrika, 1993 ; *European-Language Writing in Sub-Saharan Africa*, Akadémiai Kiadó, 1986, 2 vol. ; *Afrique plurielle. Essais de littérature comparée*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996 ; *Contexts of African Literatures*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1990.

117. Jacques Chevrier, « Les littératures africaines dans le champ de la recherche comparatiste », *loc. cit.*, p. 224.

118. *Le Roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 325.

119. *Entre éloge et* post *: repenser les créolités*, inédit en vue l'Habilitation à Diriger des Recherches présentée sous la responsabilité de Romuald Fonkoua, université Paris-Sorbonne, 5 décembre 2015.

120. Bernard-Marie Koltès, entretien avec H. Guilbert, *Le Monde*, février 1983 ; Robert Jouanny, *Singularités francophones ou choisir d'écrire en français*, Paris, PUF (« Écriture »), 2000, p. 101.

121. Naïm Kattan, p. 165-166 ; voir Robert Jouanny, *ibid.*, p. 102.

122. « Tiers Monde et science littéraire ; vers un nouveau concept de littérature nationale », *Cultures et développement*, vol. XIV, n° 1, 1982 (Université catholique de Louvain).

123. Jacques Chevrier, « Les littératures africaines dans le champ de la recherche comparatiste », *loc. cit.*, p. 228-229.

124. Laurent Dubreuil, *L'Empire du langage, colonies et francophonie*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 37.

125. Anthony Mangeon, *La Pensée noire et l'Occident. De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, Paris, Sulliver, 2010, p. 9.

126. Lourdes Rubiales, « La notion de territoire dans le discours théorique français de la littérature "africaine" en français », in : Christiane Albert, Rose-Marie Abomo-Maurin, Xavier Garnier et Gisèle Prignitz (dir.), *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala, 2011, p. 237-248 ; citation p. 237.

127. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres, op. cit.*, p. 218.

128. David Murphy, « Des études littéraires francophones aux études culturelles postcoloniales », in : Claude Coste et Daniel Lançon (dir.), *Perspectives européennes des études littéraires francophones*, Paris, Champion (« Francophonies »), 2014, p. 253-264 ; références p. 258-259, p. 257 et p. 253.

129. Voir Christiane Chaulet-Achour, « Réflexions pour une histoire littéraire francophone transnationale », *ibid.*, p. 35-44 ; réf. p. 37-38.

130. *Ibid.*, p. 39-40.

131. Voir *ibid.*, p. 41.

132. Voir Myriam Suchet, *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier (coll. « Perspectives comparatistes »), 2014, p. 19-20 et quatrième de couverture.

133. Isabelle Poulin, « La recherche comparatiste et l'utopie linguistique », in : Isabelle Poulin (dir.), *Critique et plurilinguisme*, Paris, SFLGC (coll. « Poétiques comparatistes »), 2013, p. 8-32 ; citation p. 14.

134. Christiane Chaulet-Achour, « Réflexions pour une histoire littéraire francophone transnationale », *loc. cit.*, p. 38.

135. Bernard Mouralis, *Littérature et développement*, Paris, Silex/ ACCT, 1984, p. 134.

136. David Murphy, « Des études littéraires francophones aux études culturelles postcoloniales », *loc. cit.*, p. 258.

137. Frantz Fanon, « On National Culture », in : Bart Moore-Gilbert, Gareth Stanton et Willy Maley (dir.), *Postcolonial Criticism*, London, New York, Longman, 1997, p. 91-111 ; citation p. 98.

138. Lourdes Rubiales, « La notion de territoire dans le discours théorique de la littérature "africaine" en français », *loc. cit.*, p. 240.

139. Luc Rukingama, « Le roman africain de l'époque coloniale : de l'éloge à la dérision », *Au cœur de l'Afrique*, n° 3, 1988, p. 215.

140. Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs de langue française. Naissance d'une littérature*, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 1963.

141. Bernard Mouralis, *Républiques et Colonies*, Paris, Présence Africaine, 1999, p. 17.

142. Martin Steins, « Entre l'exotisme et la négritude : la littérature coloniale », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 58, 1981, p. 76. *Cf.* Lourdes Rubiales, « La notion de territoire dans le discours théorique de la littérature "africaine" en français », *loc. cit.*, p. 239.

143. *La Pensée noire et l'Occident […], op. cit.* Il s'appuie sur l'ouvrage de William Cohen, p. 37 et p. 141 ; et sur Elsa Dorlin, *La Matrice de la race, généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, Paris, La Découverte, 2006, p. 210. À propos de Gobineau, voir aussi Anthony Mangeon, *op. cit.*, p. 35.

144. Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, in : *Œuvres I*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1983, p. 476.

145. David Murphy, « Des études littéraires francophones aux études culturelles », *loc. cit.*, p. 258.

146. Xavier Garnier, « Trois conceptions de la forme en Afrique : paradigmes pour la francophonie », in : Claude Coste et Daniel Lançon (dir.), *Perspectives européennes des études littéraires francophones, op. cit.*, p. 109-122 ; citation p. 122.

147. *Le Monde*, 15 mars 2007, p. 3.

148. Voir Dominique Combe, *Les Littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 213-214.

149. Françoise Simasotchi-Bronès, *Dire le littéraire francophone. Lieux, problématiques, perspectives*, synthèse en vue de l'HDR, déjà citée.

150. Jean Bessière, *Dire le littéraire : points de vue théoriques*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 17.

151. Patrick Sultan, *La Scène littéraire postcoloniale*, Paris, Le Manuscrit (« L'Esprit des Lettres »), 2011, p. 227.

152. Christiane Chaulet-Achour, « Réflexions pour une histoire littéraire francophone transnationale », *loc. cit.*, p. 42-44.

153. *Book Makers*, Paris, Champion (coll. « Unichamp »), à paraître.

154. Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 ; l'ouvrage a été réédité en 2007 dans la collection « Quadrige », avec une introduction. Voir également, du même auteur, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

155. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, London, New York, Routledge, 1999, 2004. Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, London, New York, Routledge, 1993 ; trad. Paul Chemla, *Culture et Impérialisme*, Paris, Fayard, 2000. John McLeod (dir.), *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*, London, New York, Routledge, 2007. Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, New York, Routledge, 1994 ; trad. Françoise Bouillot, *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

156. Michel Beniamino et Lise Gauvin, *Vocabulaire des études francophones : les concepts de base*, Limoges, Pulim, 2005 ; Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *Key Concepts : Post-colonial Studies*, London, New York, Routledge, 2000. Voir David Murphy, « Des études littéraires francophones aux études culturelles », *loc. cit.*, p. 256.

157. Pierre Halen, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », in : Papa Samba Diop et Hans Jürgen Lüsebrink (dir.), *Littératures et sociétés africaines. Mélanges offerts à Janos Riesz*, Tübingen, Günter Narr, 2001 : www.limag.refer.org/Textes/Halen/Riesz.PDF

158. David Murphy, « Des études littéraires francophones aux études culturelles », *loc. cit.*, p. 263.

159. Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 156.

160. Didier Coste, « Le divan de la compagnie postcoloniale », *Acta Fabula*, VI, 2, 2005 ; www.fabula.org/revue/document964.php

161. Guy Turbet-Delof, « Réflexions sur la question coloniale », in : Cahiers de Littérature générale et comparée, *Littérature coloniale. « Quand la France déchiffrait le monde »*, publication de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, n° 5, automne 1981, p. 9-18 ; citation p. 9.

162. Claude Coste et Daniel Lançon, « Perspectives européennes des études littéraires francophones », in : Claude Coste et Daniel Lançon (dir.), *Perspectives européennes des études littéraires francophones, op. cit.*, p. 7-19 ; citations p. 19.

163. Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2008 [2000], p. IX.

164. Timothy Brennan, *Borrowed Light. Vico, Hegel, and the Colonies*, Stanford University Press, 2014.

165. Collectif Write Back, *Postcolonial Studies : Modes d'emploi*, Presses universitaires de Lyon, 2013. Le collectif Write Back est composé de Florian Alix, Anne-Sophie Catalan, Claire Ducournau, Tina Harpin, Estelle Olivier, Myriam Suchet et Cyril Vettorato, alors membres du « Laboratoire des jeunes chercheurs en littératures et études postcoloniales » créé en 2007 à l'École normale supérieure de Lyon.

166. Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle. I. Forme et réalité*, trad. M. Tazerout, Paris, Gallimard (« NRF »), 1976 [1948], Préface de l'édition définitive, p. 13.

167. *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle. II. Perspectives de l'histoire universelle*, Paris, Gallimard (« NRF »), 1976 [1948], p. 173-298 ; voir également l'introduction de M. Tazeroud, p. 9-10.

168. Charles Forsdick, « Haïti et les études postcoloniales : dimensions théoriques, dimensions littéraires », in : Claude Coste et Daniel Lançon (dir.), *Perspectives européennes des études littéraires francophones, op. cit.*, p. 155-166.

169. Jacques Chevrier, « Les littératures africaines dans le champ de la recherche comparatiste », *loc. cit.*, p. 217.

Conclusion

Regards sur la littérature comparée

Cet ouvrage s'inscrit dans une lignée, abondante, celle des travaux s'interrogeant sur l'identité de la littérature comparée et s'efforçant non pas seulement d'en rester à une définition, mais aussi de présenter les champs de recherche et les méthodes propres à la discipline. Il succède, dans la collection, au *Qu'est-ce que la littérature ?*, par Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Marie Rousseau, publié depuis 1983. Celui-ci était du reste une forme remaniée, actualisée et complétée de *La Littérature comparée*, publié en 1967 par ces deux derniers. Lui-même remplaçait un ouvrage qui a eu, en France, un rôle fondateur, et portait le même titre, le manuel de Paul Van Tieghem, publié en 1931 et réédité vingt ans plus tard. Chez le même éditeur, dans la collection « Cursus », *La Littérature générale et comparée* de Daniel-Henri Pageaux, publié en 1994, présentait une synthèse qui réactualisait les vues. Dans la collection « Que sais-je ? », aux Presses universitaires de France, se sont succédé, sous le titre *La Littérature comparée*, l'ouvrage de Marius-François Guyard, qui a connu six éditions de 1951 à 1978, et celui d'Yves Chevrel, publié régulièrement depuis 1989, et qui a connu en 2015 une nouvelle édition, actualisée. On a pu évoquer d'autres ouvrages sur la discipline, celui de Haskell M. Block, *Nouvelles tendances en Littérature comparée*, paru en 1965, celui de Simon Jeune (Minard, 1968), celui de Francis Claudon et Karen Haddad-Wotling (Nathan, 1992), ou, plus récemment, *Lectures européennes : introduction à la pratique de la littérature comparée* de Jean-Louis Haquette, publié chez Bréal en 2005, ou *Le Séminaire de 'Ain Chams. Une introduction à la littérature générale et comparée* de Daniel-Henri Pageaux (L'Harmattan, 2008), sans compter des essais qui ne portent pas directement sur la discipline, mais envisagent clairement ses méthodes, comme *La Relation comparatiste. Interférences et transitions dans la modernité littéraire*, de

Zacharias Siaflekis, publié en 2004 chez L'Harmattan, ou *Notre besoin de comparaison*, de Frédérique Toudoire-Surlapierre, paru chez Orizons en 2013.

Cette liste ne prétend bien sûr pas être exhaustive. Elle en reste en outre aux monographies françaises, ne comprend pas les collectifs, qu'il s'agisse du *Précis de littérature comparée* dirigé par Pierre Brunel et Yves Chevrel et publié aux Presses universitaires de France en 1989, du *Comparatisme aujourd'hui* dirigé par Sylvie Ballestra-Puech et Jean-Marc Moura et publié, en 1999, au Presses de l'université Charles-de-Gaulle-Lille 3, des *Perspectives comparatistes* publiées par Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux chez Champion la même année, du *Littérature comparée* dirigé par Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy (PUF, 1997), ou des mises au point publiées par la SFLGC. Le premier volume des *Actes* de son XVI^{e} Congrès, qui s'est tenu à l'université Paul-Valéry-Montpellier III en 1980, a été publié en 1984 sous le titre *Orientations de recherches et méthodes en Littérature générale et comparée*. Mais surtout ont été publiés les deux « livres blancs » de la SFLGC, sous le titre *La Recherche en Littérature générale et comparée en France*, respectivement en 1983 et en 2007. Quant à sa collection « Poétiques comparatistes », elle présente chaque année un volume sur un aspect des recherches actuelles dans la discipline.

Ces quelques titres ne représentent que quelques-uns des travaux, limités au domaine français. Après le fameux livre de Hugo Dyserinck, *Komparatistik. Eine Einführung*, publié à Bonn en 1977, les ouvrages en langue allemande se sont multipliés, jusqu'à l'ouvrage collectif publié par Monika Schmitz-Emans, Claudia Schmitt et Christian Winterhalter en hommage à Manfred Schmeling, *Vergleichende Literaturwissenschaft als Humanwissenschaft* et publié en 2008. On peut retenir l'ouvrage de Gerhard R. Kaiser *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* paru à la Wissenschaftliche Buchhandlung de Darmstadt en 1980 ; le collectif édité par Manfred Schmeling, *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, édité à la Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion de Wiesbaden l'année suivante ; et l'ouvrage d'Angelika Corbineau-Hoffmann, *Einführung in die Komparatistik*, publié à Berlin, chez Schmidt, en 2004. Mais auparavant, déjà, trois ouvrages s'étaient succédé : *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft* d'Ulrich Weisstein, publié chez Kohlhammer en 1968 ; *Vergleichende Literaturkritik* de Joseph

Strelka, paru en 1970, à Bern et à Munich, chez Francke ; et celui de Gerhard Bauer, Erwin Koppen et Manfred Gsteiger, édité par Horst Rüdiger, intitulé *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, publié à Berlin et New York, chez de Gruyter, l'année suivante. En Italie, Armando Gnisci et Franco Sinopoli ont fait paraître deux volumes, à Rome en 1995, l'un intitulé *Comparare i Comparatismi*, publié chez Lithos, qui rassemble des études actuelles sur la discipline ; l'autre, intitulé *Letteratura Comparate*, publié chez Sovera, qui rassemble quelques grands textes historiques qui l'ont définie et ont réfléchi sur elle. Un projet similaire a été réalisé par Eduardo F. Coutinho et Tania Franco Carvalhal, sous le titre *Literatura Comparada. Textos fundadores*, publié à Rio de Janeiro, chez Rocco, en 1994.

La Grande-Bretagne connaît une tradition riche marquée par le tout premier ouvrage sur la discipline, celui de Hutcheson Macaulay Posnett, *Comparative Literature*, publié à Londres dès 1886, et un autre ouvrage qui a fait date, celui de Henry Gifford, paru sous le même titre, à Londres, en 1969. Plus récemment, Susan Bassnett faisait paraître *Comparative Literature. An Introduction* chez Blackwell et Oxford University Press, en 1993, et en 2011, le *Companion to Comparative Literature*, édité par Ali Behdad et Dominic Thomas, a été publié par Blackwell et Oxford University Press. En Espagne, un ouvrage a marqué un tournant et a été aussi traduit en anglais : *Entro lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, qu'a fait paraître en 1985 la grande figure du comparatisme que fut Claudio Guillén. Il a été suivi de deux ouvrages importants, parus en 1998, *La literatura comparada : principios y métodos*, par María José Vega et Neus Carbonell, et *Orientaciones en literatura comparada*, un collectif dirigé par Dolores Romero López. En Serbie a été publié, à Szeged en 1994, un ouvrage collectif, intitulé *Celebrating Comparativism*, édité par Katalin Kürtösi et József Pál en hommage à György M. Vajda et István Fried. On peut aussi retenir, dans le domaine slovaque, les importantes contributions de Dionýz Ďurišin, dont les ouvrages ont été traduits en plusieurs langues, et, dans le domaine tchèque, l'ouvrage plus récent, publié en 2012, de Miloš Zelenka, *Comparative Literature and Area Studies*, plus orienté vers l'Europe centrale. Il faudrait aussi sortir des traditions occidentales de la littérature comparée. Les études comparatistes sont fortes en Inde, au Japon, en Corée, où a été organisé le XIX^{e} Congrès de l'AILC, en 2010, et dans de nombreux autres pays. Faire

un tel tour d'horizon est impossible. Mais on peut mentionner, pour la Chine, les deux ouvrages de Wang Ning sur la littérature comparée, l'un sous-titré *Réflexion théorique et interprétation littéraire*, l'autre *Littérature mondiale et étude de traductions*, publiés tous deux à Shanghai, aux Presses universitaires de Fudan, respectivement en 2011 et en 2014.

Sans doute serait-il vain de vouloir évoquer les publications américaines, tant les États-Unis présentent une tradition forte et vivace en matière d'études comparatistes et de réflexions sur la discipline. On mentionnera, à titre d'exemples, le *Comparative Literature* de Newton Phelps Stallknecht, paru en 1971 au Southern Illinois University Press, l'ouvrage de François Jost, *Introduction to Comparative Literature*, publié chez Pegasus, à Indianapolis, en 1974, le collectif édité par Steven Tötösy de Zepetnek, *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*, publié par Purdue University Press en 2003 ; l'ouvrage de Gerald Gillespie, *By Way of Comparison. Reflections on the Theory and Practice of Comparative Literature*, publié à Paris, chez Champion, en 2004 ; l'ouvrage collectif édité par Haun Saussy et intitulé *Comparative Literature in an Age of Globalization*, et publié aux Johns Hopkins University Press en 2006. Les collaborations sont parfois internationales, et traduisent la « mondialisation » qui affecte aussi la discipline. C'est le cas de l'ouvrage collectif, *Introducing Comparative Literature*, édité par César Domínguez, Haun Saussy et Darío Villanueva, et publié en 2015, chez Routledge, à New York et à Abingdon. Enfin, parmi les collaborations internationales, les Congrès triennaux organisés par l'AILC soulèvent souvent des questions sur la discipline. Ainsi en va-t-il du Congrès tenu à l'université d'Alberta en 1994, et dont les *Actes* ont été édités chez Champion en 1999, par Steven Tötösy de Zepetnek et Milan V. Dimić, sous le titre *Comparative Literature Now : Theories and Practice/ La littérature comparée à l'heure actuelle. Théories et réalisations*. On peut également citer l'ouvrage édité par Reingard Nethersole en 2005, *Comparative Literature in an Age of Multiculturalism* : il représentait le premier volume des *Actes* du XVI^{e} Congrès de l'Association, qui s'était tenu en 2000 à Prétoria. Quant au dernier Congrès de l'Association, qui a eu lieu à l'université Paris-Sorbonne en juillet 2013, il s'intitulait *Le Comparatisme comme approche critique*, et ses *Actes*, qui sont à paraître, rassembleront de nombreuses contributions sur le sujet, formant une nouvelle mise au point. La même année 2013 paraissait *The Variation Theory of Comparative Literature* de

Shunqing Cao (publié chez Springer), qui abordait la démarche comparative à travers cette notion de variation.

Or cette liste, qui n'est qu'une esquisse, ne laisse pas place aux travaux sur certaines méthodologies comparatistes ou certaines notions propres à la discipline, les publications sur la *Weltliteratur*, sur les questions de traduction ou de réception, sur les images ou les mythes, sur la géocritique ou la théorie littéraire. Un tel florilège révèle une mouvance et une instabilité : chaque époque, chaque tradition universitaire présente sa propre littérature comparée. De fait, l'ouvrage collectif de Tania Franco Carvalhal, qui a tant œuvré pour le développement de la discipline au Brésil, fait apparaître des différences, entre les pays, aussi bien dans les formes institutionnelles de la présence de la discipline que dans les voies de recherche qu'elle peut emprunter. Son *Comparative Literature Worldwide: Issues and Methods/ La Littérature Comparée dans le Monde : Questions et Méthodes*, publié à Porto Alegre en 1997, dans le cadre des activités de l'AILC, consacre des contributions à la littérature comparée telle qu'elle se développe respectivement aux États-Unis, au Brésil, en France, au Canada, en Roumanie, au Portugal, en Uruguay, en Hongrie, en Corée, en Argentine, aux Pays-Bas, en Grèce et en Chine.

À la recherche d'une vision homogène

Derrière ces variations, il reste des constantes fortes. Ainsi cette définition de la discipline, proposée par Claude Pichois et André-Marie Rousseau dans leur manuel de 1967, était-elle reprise en 1989 par Yves Chevrel, puis en 1994 par Daniel-Henri Pageaux :

> « La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature d'autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter. »

Par son caractère absolument général, la définition semble toujours valide. Daniel-Henri Pageaux commente par exemple « rapprocher la littérature d'autres domaines de l'expression ou de la connaissance » en évoquant la littérature générale – il rappelle préalablement que le terme « Littérature générale et comparée » date de 1973 (année de la transformation de la SFLC en SFLGC), qu'il est donc postérieur à cette

proposition de définition – parce que celle-ci inclut la mise en relation des œuvres littéraires avec des œuvres d'art, mais aussi avec des textes scientifiques, historiques ou psychanalytiques[1].

Quelques points invitent à poursuivre l'investigation. La nature des liens qu'envisage la littérature comparée appelle la discussion : l'analogie renvoie à la comparaison pure, qu'avait pourtant rejetée Marius-François Guyard en 1951 ; il reprenait alors la position de Baldensperger. La « parenté » est certes une formulation suffisamment large pour recouper des préoccupations contemporaines, comme l'étude des genres littéraires, ou des traductions ; mais cela reste une manière vague et allusive de se rapporter à ces champs de la discipline. La notion d'« influence », qui se rattache aux approches comparatistes proches de l'histoire littéraire, et qui était considérée comme la clé de voute de la discipline par Marius-François Guyard et Paul Hazard, est pour sa part aujourd'hui abandonnée, remplacée par des notions comme « réception », qui ne supposent pas de hiérarchie entre les deux éléments rapprochés. Par ailleurs, si sa double finalité de décrire et de comprendre paraît évidente, on a du mal à mesurer la manière dont la recherche comparatiste permettra de « goûter » ou de « faire goûter » une œuvre ou un ensemble d'œuvres. C'est pourtant sans doute le but de toute recherche littéraire, et non pas seulement des analyses de littératures comparées. Mais une même incertitude se dégage du prédicat de la définition : un « art méthodique », qui prend presque la forme d'un oxymore. Sans doute la formulation est-elle bien choisie, à propos d'une discipline qui a toujours manifesté son hésitation entre science et humanité, entre objectivité et part personnelle. Mais elle ne fait que révéler les limites d'une tentative de définition. Enfin, une définition reste nécessairement descriptive, et n'éclaire pas le fondement de la démarche comparatiste.

Sans doute le paradoxe de la littérature comparée tient-il au fait que, contrairement à la plupart des autres disciplines, elle n'est pas caractérisée par un objet spécifique (elle partage son objet d'étude avec d'autres disciplines), mais par un rapport avec les différents objets qu'elle peut assumer. Cette particularité explique peut-être, du moins en partie, les raisons pour lesquelles son existence comme discipline autonome a pu être contestée. Car son objet est l'ensemble des littératures, mises en relation, soit entre elles, soit avec les arts ou les sciences ; de sorte que la littérature comparée s'empare de l'objet d'étude des spécialistes des diverses littératures, des spécialistes d'histoire de l'art ou de musicologie, des

épistémologues. La discipline a donc du mal à se définir par elle-même, elle inclut nécessairement un rapport à d'autres disciplines, dont elle se nourrit, et prend une voie nécessairement interdisciplinaire. Mais elle se distingue des autres disciplines par le croisement des objets, par une manière spécifique de les aborder – une méthode, serait-on tenté de penser.

Il serait cependant délicat de vouloir chercher une vision homogène de la littérature comparée par la méthode, dans la mesure où, ainsi que l'a suggéré la définition de Claude Pichois et d'André-Marie Rousseau, les rapprochements qu'elle opère sont de différentes natures, et appellent donc une diversité de méthodes. Il faut alors poursuivre l'enquête, et déplacer la question de l'identité de la littérature comparée en s'interrogeant sur l'apport d'une position critique qui se situe, pour les rapprocher, entre deux domaines. Entendue dans son sens large, celui d'une mise en rapport ou d'une confrontation d'éléments qui peuvent être abordés soit en parallèle, soit dans une relation de passage, de glissement, où l'un émane de l'autre, la comparaison doit être interrogée, à travers les formes diverses qu'elle a pu prendre au cours des différentes périodes de son histoire, comme dans les différentes traditions universitaires où elle s'est répandue. Car c'est, en définitive, l'histoire de la discipline qui permettra de révéler ses invariants, c'est son origine qui éclairera son identité.

La littérature comparée et son histoire

Sans doute la période déterminante pour la création de la discipline dans l'institution universitaire a-t-elle été représentée par le tournant du XIX^e^ au XX^e^ siècle. C'est en 1886 qu'a été publié le premier ouvrage sur la littérature comparée, celui de Posnett. En France, la discipline s'est établie entre la première chaire de Littérature comparée à l'Université, attribuée par Joseph Texte en 1895, à l'université de Lyon, et la création, en 1921 de la *Revue de Littérature Comparée*, qui a participé à la diffusion de la discipline. Le fondateur, Fernand Baldensperger, qui avait succédé à Joseph Texte à l'université de Lyon, est devenu le premier titulaire d'une chaire de Littérature comparée à la Sorbonne, en 1920. C'est à cette époque, donc, que la littérature comparée s'est construite comme « une branche de l'histoire littéraire », selon l'expression employée par Marius-François Guyard, encore en 1951. Vingt ans plus tôt, Paul Van Tieghem, dans son propre manuel, avait formé l'idéal d'une littérature comparée envisagée

comme une sorte d'histoire littéraire surplombante, tissant entre les différentes histoires littéraires « les mailles d'une histoire littéraire plus générale », afin de les « unir » et de les « compléter ».

Cette étape cardinale dans l'évolution de la discipline n'était elle-même qu'une émanation de son origine, bien plus ancienne, qui donnait à l'histoire une signification bien particulière. Si l'origine institutionnelle de la littérature comparée se situe au tournant du siècle, son origine intellectuelle est à chercher à l'époque romantique, ou même plus tôt. On s'accorde volontiers sur la date de 1830 si l'on cherche un acte de naissance de la littérature comparée. C'est cette année qu'a été créée, à la Sorbonne, une première chaire de « Littérature étrangère », attribuée à Charles Fauriel. Et le 12 mars de cette même année a eu lieu le fameux discours de Jean-Jacques Ampère, à l'Athénée de Marseille, évoquant le projet d'une « histoire comparative des arts et des lettres chez tous les peuples », visant à construire une « philosophie de la littérature et des arts ». On trouve déjà l'image d'une position de surplomb attribuée au critique, ainsi que l'importance fondamentale reconnue à l'histoire.

Celle-ci, à la même époque, se manifeste dans la philologie qui, en particulier en Allemagne, apporte un renouvellement aux méthodes critiques et connaît un développement important, sous l'impulsion de figures comme Friedrich Christian Diez. Le point de vue philologique était du reste aussi celui des frères Schlegel, qui associaient l'histoire des civilisations et des langues à celle des formes littéraires. Par sa perspective historique comme par la relation qu'elle suppose entre forme littéraire et langue, la philologie est importante pour comprendre la littérature comparée. Celle-ci s'est par ailleurs construite en contre-point d'une autre notion, celle de *Weltliteratur* développée par Goethe en 1827 dans ses *Entretiens avec Eckermann*. Là où la littérature comparée enracine son étude dans le lien entre les formes esthétiques et le contexte historique, la notion de *Weltliteratur* envisage la somme des œuvres considérées comme relevant d'une sorte de patrimoine mondial de la littérature, où les textes sont abordés indépendamment de leur contexte historique. Sans doute y a-t-il là deux manières opposées de considérer la littérature en tant que phénomène international, deux manières de manifester la conscience que l'œuvre littéraire, du point de vue de l'auteur comme du lecteur, ne peut être enfermée dans des frontières. L'une est sensible aux passages entre les littératures, aux glissements, aux déplacements et aux transformations qui

les accompagnent ; l'autre considère que, si une œuvre émane d'une culture, elle a une portée bien plus universelle et appartient à l'humanité, au-delà même des frontières liées à la langue et à la culture. L'une va s'attacher au texte original, puisque c'est la langue qui est porteuse de la culture ; l'autre va réclamer la traduction, afin de favoriser la diffusion de l'œuvre hors de son contexte initial, et appréhendera l'œuvre hors de toute historicité.

Sans doute faut-il situer encore plus tôt l'origine de la littérature comparée, à la fin du XVIII^e siècle, avec une transformation des concepts critiques, et l'émergence du relativisme esthétique. Celui-ci conduit non seulement à renverser le dogme classique de l'universalité du Beau, mais à substituer à la démarche prescriptive de la poétique celle, spéculative, de l'esthétique. L'esthétique aborde également les processus de création et l'idée du relativisme est induite par la nature même des questions qu'elle soulève : non seulement il n'existe pas une seule source du Beau, mais les réflexions de Burke et de Kant sur le sublime ont conduit à conclure que le Beau n'est lui-même pas le seul fondement de la littérature et des arts.

Par ailleurs les notions sont liées entre elles, et l'idée d'un Beau absolu s'associe à la notion de règle, tandis qu'une critique rattachant les formes du Beau à celle des civilisations se fonde nécessairement sur un socle historique. Ainsi, A. W. Schlegel apparaît, dans sa *Comparaison de la Phèdre de Racine et de celle d'Euripide*, publiée chez Tourneisen en 1807, comme un des pères de la littérature comparée, non pas tant parce qu'il met en parallèle les pièces d'Euripide et de Racine, mais parce qu'il fonde sa comparaison sur la fonction de célébration religieuse des tragédies grecques, mettant une forme littéraire en relation avec un état de la civilisation. C'est le sens de la célèbre formule de Bonald : « La littérature est l'expression de la société[2] », qui sonne le glas de l'idée d'un Beau universel et ouvre la porte aux approches comparatistes. Enfin, le célèbre texte de Chateaubriand sur la critique des défauts et la critique des beautés[3] n'est pas souvent lu à cette lumière, et demeure trop souvent l'objet d'une lecture simplificatrice, opposant la critique des censeurs, qui sanctionne les défauts et recherche la perfection formelle, à un regard positif qui, laissant de côté les défauts, est sensible aux innovations et favorise les audaces littéraires. Cette lecture se fonde sur l'opposition du goût, qui produirait une œuvre sans défaut, au génie, qui donnerait naissance à des œuvres imparfaites, mais riches de plus grandes beautés. Cependant cette

opposition entre deux types de critiques peut aussi être interprétée à la lumière de celle entre l'approche poétique reposant sur le présupposé d'un beau absolu et l'approche esthétique qui se fonde sur celui du relativisme. Cette critique est celle d'A. W. Schlegel dans son *Cours de littérature dramatique* (1809-11), dont la première leçon est consacrée à l'exposé des principes critiques : il y affirme que les formes de la littérature et des arts sont déterminées par un contexte culturel et, s'efforçant d'entrer dans les détails de cette notion complexe de culture, il met au premier plan la donnée spirituelle, montrant que les formes d'une société sont dominées par la religion. C'est dans cette perspective comparatiste que son ouvrage propose une histoire des théâtres occidentaux des origines grecques jusqu'à l'époque contemporaine. Avant lui, les Idéologues, dès la fin du XVIII e siècle, avaient déjà ébranlé les principes de la critique néo-classique et introduit un certain comparatisme dans la critique. En mettant en avant le lien entre littérature et culture, la littérature comparée conduit à l'idée d'une comparaison des littératures et des civilisations, qui sera également l'objet de Villers, en particulier dans son *Érotique comparée* (1806).

Une discipline de l'hybridité

Ce détour par l'histoire de la discipline montre bien à quel point elle s'est construite autour de présupposés critiques qui accordaient une place centrale à l'approche historique. Or, les voies contemporaines de la littérature comparée et les méthodologies comparatistes à l'œuvre aujourd'hui s'écartent bien souvent de cette orientation. Cet écart est renforcé par la division de la discipline, qui voit la littérature générale se distinguer de la littérature comparée *stricto sensu*. Or, « général » ne signifie certes pas que l'objet de l'étude est une généralité ; l'adjectif doit être pris dans son sens étymologique, issu de *genus*, le genre, l'espèce, qui conduit à envisager la littérature comme un type, à rapprocher d'autres types, représentés par les arts ou le discours scientifique, par exemple. Mais en ce sens aussi, la littérature générale, même si elle circonscrit son objet, s'écarte, par sa méthode même, du particularisme propre à l'étude historique. Or, si la littérature comparée suppose le lien entre deux ou plusieurs corpus de textes, ou encore le lien entre formes littéraires et contexte culturel, la littérature générale, y compris si elle conduit à une

perspective plus théorique, ou si elle introduit une interrogation sur l'identité du fait littéraire, envisage elle aussi un passage.

La littérature comparée – ou la littérature générale et comparée – peut se définir justement par cette position d'entre-deux. Si elle se définit par la spécificité non de ses objets, mais du rapport qu'elle engage avec eux, c'est parce qu'elle occupe une position de carrefour. Cette position, elle l'adopte d'une part à l'égard de l'objet d'étude – un corpus présentant une hétérogénéité, que ce corpus soit entièrement littéraire ou non. Et dans cette position d'entre-deux, la littérature comparée vise à interroger les frontières, son véritable objet étant constitué par les passages. Mais d'autre part, l'entre-deux où elle se situe peut aussi concerner la démarche, dès lors que le point de vue adopté se situe à l'articulation de plusieurs disciplines. Et l'hybridité de la littérature comparée sera donc aussi bien celle de son objet que de sa méthode.

Démarche et objets

Sans doute faut-il conclure au constat de la profonde hétérogénéité d'une discipline qui non seulement se nourrit de son rapport étroit à d'autres disciplines, mais se divise elle-même en trois orientations, la littérature comparée, la littérature générale et la théorie de la littérature. Pourtant, de l'approche historique, enracinée dans la réalité culturelle de la littérature, souvent propre à la littérature comparée, à l'abstraction théorique d'une interrogation sur la littérature et ses genres, en passant par les recherches sur les rapports entre littérature et arts qui caractérisent en particulier la littérature générale, un certain rapport à l'objet d'étude demeure, une démarche qui établit des rapprochements et opère des confrontations. Et celle-ci conduit à s'interroger sur des identités, de quelque nature qu'elles soient, et sur leurs porosités.

C'est donc peut-être par la notion de frontière – accompagnée de son corollaire, représenté par les passages – que l'on peut discerner une perspective propre aux différentes approches comparatistes : frontières culturelles, mais aussi celles que forment les genres et les arts ; passages et circulations entre les modèles nationaux ou entre littérature et arts, entre le sensible et l'intelligible dans l'objet poétique, entre critique et création, ou encore entre les disciplines. La dialectique des frontières et des passages est centrale aussi bien dans les démarches qui s'intéressent aux analogies, dans

une perspective de poétique comparée que, au contraire, à l'étude de dérivations à partir d'une souche commune – études d'« influences », de sources ou de fortune, à une certaine époque, d'imagologie, de réception ou de transfert, de traduction, d'intertextualité, de mythocritique ; d'autres notions ou d'autres méthodes relèvent encore de ce type d'approches comparatistes.

Les frontières et les passages conduisent à poser une question, qui est sous-jacente à toute étude comparatiste : celle qui porte sur le bien commun partagé entre différentes œuvres, différentes littératures ou différentes esthétiques, ou entre littératures et arts. La notion de partage elle-même a à voir avec la discipline en ce qu'elle manifeste deux aspects d'une même réalité : le partage est d'une part une répartition, c'est-à-dire une division, et d'autre part une mise en commun, désignant à la fois ce que deux ou plusieurs parties se répartissent, et ce qu'elles ont en commun. C'est sous ce second aspect que la question du partage se manifeste, aussi bien dans des approches théoriques qu'historiques : la question de savoir ce qu'est la littérature ne conduit-elle pas à s'interroger sur la part commune à tous les textes dits « littéraires » ? Un genre littéraire, ou un art, n'est-il pas la part commune entre diverses œuvres ? Lorsque l'on compare les modes de représentation en littérature, en musique, en peinture ou en architecture, ne recherche-t-on pas, derrière la différence des supports et des formes, la nature commune de la représentation esthétique ? De même, ne pourrait-on pas comparer les genres littéraires en observant – et en mesurant – ce qui est commun et ce qui diffère ? La continuité et la discontinuité entre roman picaresque et roman de formation, entre roman de formation et roman de l'artiste, par exemple, a habité nombre d'études comparatistes, et une chercheuse comme Esther Bautista Naranjo a même pu montrer la dette de romans de l'artiste à l'égard de *Don Quichotte*[4].

Les oscillations de la littérature comparée

L'histoire de la discipline, faite de crises et de remises en question, a été à l'image de sa nature mouvante et d'un « esprit » comparatiste, dans lequel la littérature est considérée en relation avec le monde. Longtemps associée à l'histoire littéraire, puis partagée entre approches historiques et théoriques, la littérature comparée a su redéfinir et diversifier ses méthodes et ses domaines, se tourner aussi vers une interdisciplinarité plus ouverte.

Proche des transformations du monde, elle a été confrontée aux défis du multiculturalisme et de la mondialisation, et a aidé à repenser les grandes aires culturelles du monde postcolonial.

Dans sa conférence intitulée « Qu'est-ce que la littérature comparée ? », George Steiner a souligné l'aspect fondamental de l'acte de comparaison pour la compréhension et l'étude de la littérature, faisant de la démarche comparatiste une condition pour la critique. Il y fait par ailleurs apparaître la manière dont les différents champs d'étude et de recherche caractéristiques de la discipline se sont déployés au cours de son histoire. Mais il souligne aussi quelques apories, comme l'illusion de la « concorde européenne[5] », pour situer le comparatiste, de manière sans doute plus originale, dans les marges. Il rappelle le rôle des érudits juifs dans le développement de la discipline, qu'il rapproche de la « crise de fait et d'esprit » de l'affaire Dreyfus, et évoque l'exemple de la *Mimésis* d'Auerbach, écrite en Turquie, à l'écart de toute bibliothèque. Or cette situation d'exil apparaît comme une position naturelle au comparatiste, offrant la possibilité d'un regard inscrit hors des normes et des codes : « la littérature comparée porte en elle et les virtuosités, et les tristesses d'un certain exil, d'une diaspora intérieure[6] ».

Sans doute peut-on voir là, derrière les variations de la littérature comparée, ses développements historiques, derrière la profonde mouvance de sa nature, de ses méthodes et de ses objets de recherche, un élément commun, touchant à la nature profonde, non pas de la discipline, mais de celui qui la pratique. Le comparatiste serait celui qui observerait de l'extérieur ; plus exactement, celui qui aurait un regard déplacé, décalé et représenterait le point de vue de la minorité. Ne peut-on pas voir en lui, dans le champ des études littéraires, un représentant de l'idéal socratique, à la fois du « citoyen du monde » – en ce que le comparatiste fait sienne la « littérature mondiale » – mais aussi et surtout du défenseur du paradoxe contre l'opinion ? Les voies les plus actuelles de la littérature comparée, et les recherches comparatistes les plus récentes, semblent exhiber plus que jamais cette identité du comparatiste, qui ne relève pas de l'objet de recherche ni de la méthode, mais de la position critique, de la posture. Sans doute faut-il voir là surtout un idéal, mais il s'agit en même temps de la part commune qui, dans une discipline à l'identité et aux orientations fluctuantes, représente la littérature comparée d'hier comme de demain.

Bibliographie[1]

Travaux généraux sur la littérature comparée

ALDRIDGE Alfred Owen, 1969, *Comparative Literature : Matter and Method*, University of Illinois Press.

APTER Emily, 2005, « Afterlife of a Discipline », *Comparative Literature*, vol. LVII, nº 3, p. 201-206.

AULLÓN DE HARO Pedro (dir.), 2012, *Metologías comparatistas y Literatura comparada*, Madrid, Clásicos Dykinson.

BALDENSPERGER Fernand, 1921, « Littérature comparée. Le mot et la chose », *Revue de Littérature Comparée*, vol. I, nº 1, jan.-mar., p. 5-29.

BALDENSPERGER Fernand, 2012, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Avant-propos de Jean Adrians, Paris, Éditions Pétra.

BALLESTRA-PUECH Sylvie et MOURA Jean-Marc (dir.), 1999, *Le Comparatisme aujourd'hui*, Lille, Presses de l'université Charles-de-Gaulle-Lille 3, coll. « UL 3 Travaux et Recherches ».

BANETH-NOUAILHETAS Emilienne et JOUBERT Claire (dir.), 2006, *Comparer l'étranger. Enjeux du comparatisme en littérature*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences ».

BASSNETT Susan, 1993, *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Oxford-Cambridge, MA, Blackwell.

BEHDAD Ali et THOMAS Dominic, 2011, *A Companion to Comparative Literature*, Malden MA-Oxford, Wiley-Blackwell.

BERNHEIMER Charles (dir.), 1994, *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Bessière Jean et Pageaux Daniel-Henri (dir.), 1999, *Perspectives comparatistes*, Paris, Champion (« Champion-Varia »).

Bessière Jean, 2008, « Actualité de la littérature comparée : refus du pouvoir absolu de la littérature et reconnaissance des sphères », *Canadian Review of Comparative Literature/ Revue Canadienne de Littérature Comparée* (*CRCL/RCLC*), décembre, p. 332-347.

Block Haskell M., 1965, *Nouvelles tendances en littérature comparée*, French & European Pbns.

Boitani Piero et Di Rocco Emilia, 2013, *Guida allo studio delle letterature comparate*, Bari, GLF Editori Laterza & Figli.

Boschetti Anna (dir.), 2010, *L'Espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde éditions.

Brandt Johannes Christiaan (1968), *Introduction to the Comparative Study of Literature, Studies in Language and Literature*, vol. 17, Random House.

Brunel Pierre et Chevrel Yves (dir.), 1989, *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France.

Brunel Pierre, Guillén Claudio, Jacob Michael et Pavel Thomas, 2004, *La Letteratura comparata : questioni di metodo. Introduzione e cura di Nuccio Ordine*, Napoli, Liguori Editore.

Brunel Pierre, Pichois Claude et Rousseau André-Michel, 1983, *Qu'est-ce que la Littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, coll. « U ».

Cao Shunqing, 2013*The Variation Theory of Comparative Literature*, Heidelberg, New York, Springer.

CarvalhalTania Franco (dir.), 1997, *Comparative Literature Worldwide : Issues and Methods/La Littérature comparée dans le monde : questions et méthodes*, Porto Alegre, L & PM Editores.

Chauvin Danièle et Chevrel Yves, 1996, *Introduction à la littérature comparée. Du commentaire à la dissertation*, Paris, Dunod.

Chevrel Yves, 2015 [1989, 2006, 2009], *La Littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? ».

Claudon Francis et Haddad-Wotling Karen, 1992, *Précis de Littérature comparée. Théories et méthodes de l'approche comparatiste*, Paris, Nathan université.

Corbineau-Hoffmann Angelika, 2000, *Einführung in die Komparatistik*, Berlin, Erich Schmidt.

Dethurens Pascal et Bonnerot Olivier-Henri (dir.), 2000, *Fin d'un millénaire. Rayonnement de la littérature comparée*, Presses universitaires de Strasbourg.

Détienne Marcel, 2000, *Comparer l'incomparable*, Paris, Le Seuil.

Dev Amiya, Kumar Das Sisir, 1989, *Comparative Literature* ; *Theory and Practice*, Indian Institue of Advanced Study in association with allied Publishers, New Delhi.

Domínguez César (dir.), 2013, *Literaturea europea comparada*, Madrid, Arco/Libros.

Domínguez César et D'haen Théo (dir.), 2015, *Cosmopolitanism and the Postnational. Literature and the New Europe*, Leiden-Boston, Brill-Rodopi.

Domínguez Leiva Antonio, Hubier Sébastien et Toudoire-Surlapierre Frédérique (dir.), 2012, *Le Comparatisme, un univers en 3D ?*, Paris, L'Improviste.

Ďurišin Dionýz, 1972, *Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses*, Bratislava, Vydavatel'stvo Slovenskej Adadémie Vied.

Ďurišin Dionýz, 1974, *Sources and Systematics of Comparative Literature*, Vydala Univerzita Komenského v Bratislave.

Ďurišin Dionýz, 1984, *Theory of Literary Comparatistics*, Bratislava, Veda Publishing House of the Slovak Academy of Sciences.

Duțu Alexandru, 1982, *Literatura Comparată și istoria mentalităților*, București, Editura Univers.

Dyserinck Hugo, 1991 [1977], *Komparatistik. Eine Einführung*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann (Aachener Beiträge zur Komparatistik Band 1).

ESPAGNE Michel, 1993, *Le Paradigme de l'étranger. Les chaires de littérature étrangère au XIX^e siècle*, Paris, Les Éditions du Cerf.

ETIEMBLE René, 1963, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard.

ETIEMBLE René, 1975, *Essais de littérature (vraiment) générale*, 3e éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, « NRF ».

ETIEMBLE René, 1982, *Quelques essais de littérature universelle*, Paris, Gallimard, « NRF ».

ETIEMBLE René, 1992, *Nouveaux Essais de littérature universelle*, Paris, Gallimard, « NRF ».

ÉTUDES LITTÉRAIRES, 1974, vol. VII, no 2, août, numéro spécial *Littérature comparée*.

FOKKEMA Douwe W., 1982, « Comparative Literature and the New Paradigm », *Canadian Review of Comparative Literature/ Revue Canadienne de Littérature Comparée* (*CRCL/RCLC*), mars, p. 1-18.

FRANCI Giovanna (dir.), 1997, *Remapping the boundaries. A New Perspective in Comparative Studies*, Bologna, Clueb (Cooperativa libraria universitaria editrice Bologna).

FRIEDERICH Werner Paul (dir.), 1970, *The Challenge of Comparative Literature, and other Addresses, Studies in Comparative Literature*, no 51.

GARDINI Nicola, 2002, *Letteratura comparata. Metodi periodi generi*, Milano, Mondadori.

GIFFORD Henry, 1969, *Comparative Literature, Concepts of Literature*, Routledge and K. Paul.

GILLESPIE Gerald, 2004, *By Way of Comparison. Reflections on the Theory and Practice of Comparative Literature*, Paris, Honoré Champion (« Bibliothèque de Littérature générale et comparée »).

GNISCI Armando et SINOPOLI Franca (dir.), 1995, *Comparare i comparatismi. La comparatistica letteraria oggi in Europa e nel mondo*, Roma, Lithos editrice.

GNISCI Armando et SINOPOLI Franca (dir.), 1995, *Letteratura comparata. Volume primo. Storia e testi*, Roma, Sovera.

GNISCI Armando et SINOPOLI Franca, 1997, *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma, Meltemi.

GNISCI Armando, SINOPOLI Franca, STELLA Francesco, TROCCHI Anna, PANTINI Emilia, NUCERA Domenico, GUGLIELMI Marina, MOLL Nora, NERI Francesca, GAJERI Elena, 2002, *Letteratura comparata. A cura di Armando Gnisci*, Milano, Bruno Mondadori.

GNISCI Armando, SINOPOLI Franca, TROCCHI Anna, PANTINI Emilia, NUCERA Domenico, GUGLIELMI Marina, MOLL Nora, NERI Francesca, GAJERI Elena, 1999, *Introduzione alla letteratura comparata. A cura di Armando Gnisci*, Milano, Bruno Mondadori.

GNISCI Armando, SINOPOLI Franca, TROCCHI Anna, PANTINI Emilia, NUCERA Domenico, GUGLIELMI Marina, MOLL Nora, NERI Francesca, GAJERI Elena 2002, *Letteratura comparata. A cura di Armando Gnisci*, Milano, Bruno Mandadori.

GUILLÉN Claudio, 2005 [1985], *Entre le uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Editorial Crítica; Barcelona, Tusquets editores. Trad. en anglais par Cola Franzen, *The Challenge of Comparative Literature*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1993.

HAQUETTE Jean-Louis, 2005, *Lectures européennes. Introduction à la pratique de la littérature comparée*, Paris, Bréal.

HUTCHEON Linda, 1996, « Comparative Literature's "Anxiogenic" State », *Canadian Review of Comparative Literature/ Revue Canadienne de Littérature Comparée* (*CRCL/RCLC*), mars, p. 35-41.

JEUNE Simon, 1968, *Littérature générale et littérature comparée*, Paris, Minard.

JOST François, 1974, *Introduction to Comparative Literature*, Pegasus.

KAISER Gerhard R., 1980, *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungsstand – Kritik – Aufgaben*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

KÜRTÖSI Katalin et PÁL József (dir.), 1994, *Celebrating Comparativism*, papers offered for György M. Vajda and István Fried, Szeged.

KUSHNER Eva, 2001, *The Living Prism. Itineraries in Comparative Literature*, Montreal & Kingston-London-Ithaca, McGill-Queen's University Press.

LAVOCAT Françoise, 2012, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », *Vox Poetica*, article publié le 5 avril, disponible sur URL : http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html

LORANT André et BESSIÈRE Jean (dir.), 1999, *Littérature comparée. Théorie et pratique*. *Actes* du colloque international tenu à l'université Paris XII-Val de Marne et à la fondation Gulbenkian les 1er-2 avril 1993, Paris, Honoré Champion (« Champion-Varia »).

LOSADA GOYA José Manuel, 1994, « L'altérité en tant que prémisse de la Littérature Comparée », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 5, p. 247-255.

MANNING Susan and TAYLOR Andrew (dir.), 2007, *Transatlantic Literary Studies : A Reader*, Edinburgh University Press.

MARINO Adrian, 1982, *Etiemble et le comparatisme militant*, Paris, Gallimard (« Les Essais »).

MAYO Robert S., 1969, *Herder and the Beginning of Comparative Literature*, University of Carolina Press.

MINER Earl, 1990, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton, NJ, Princeton University Press.

MORETTI Franco, 2005, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History – 1* , London, Verso.

NETHERSOLE Reingard (dir.), 2005, *Comparative Literature in an Age of Multiculturalism*, Vol. 1 of the *Proceedings of the XVIth Congress of the International Comparative Literature Association* : *Transitions and Transgressions in an Age of Multiculturalism*, University of South Africa, Pretoria, 13-19 August 2000, Pretoria, Unisa Press.

NWEZEH E. C., 1988, *Comparative Literature*, Department of Literatures in English, Obafemi Awolowo University.

Pageaux Daniel-Henri, 1994, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus ».

Pageaux Daniel-Henri, 2008, *Le Séminaire de 'Ain Chams. Une introduction à la littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan.

Posnett Hutcheson Macaulay, 1886, *Comparative Literature*, London, Kegan Paul, « The International Scientific Series », vol. LV.

Prawer Siegbert Salomon, 1973, *Comparative Literature Studies : an Introduction*, Duckworth.

Pulido Tirado Genara (dir.), 2001, *La Literatura comparada : Fundamentación teórica y aplicationes*, Universidad de Jaén.

Revue de Littérature Comparée, 2011/1, nº 337 : numéro spécial *Le comparatisme en Chine aujourd'hui*.

Revue de Littérature Comparée, 2014, nº 4, nº 352 : numéro spécial *Comparatismes à travers le monde I*.

Roland Hubert et Vanasten Stéphanie (dir.), 2010, *Les Nouvelles Voies du comparatisme*, Gent, Academia Press.

Romero López Dolores (dir.), 1998, *Orientaciones en Literatura Comparada*, Madrid, Arco/Libros.

Rüdiger Horst (dir.), 1971, *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft* (mit Beiträgen von Gerhard Bauer, Erwin Koppen et Manfred Gsteiger), Berlin-New York, de Gruyter.

Rüdiger Horst (dir.), 1971, *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Berlin-New York, Walter de Gruyter.

Samoyault Tiphaine, 2011, « Morts récentes et vies nouvelles de la littérature comparée », *Acta fabula*, vol. XII, nº 5, mai, *Le Partage des disciplines*, URL : www.fabula.org/revue/document6357.php

Saussy Haun (dir.), 2006, *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

Schmeling Manfred (dir.), 1981, *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion Band 16.

SCHULZ Hans-Joachim et RHEIN Philip H. (dir.), 1973, *Comparative Literature : the Early Years. An Anthology of Essays*, University of North Carolina Press.

SFLGC, 1980 [1984], *Orientations de recherches et méthodes en Littérature générale et comparée*, Actes du XVI^e^ Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée (Montpellier, Université Paul-Valéry, 18-21 sept.), t. I, Montpellier, Presses de l'Imprimerie de Recherche – Université Paul-Valéry.

SFLGC, 1983, *La Recherche en Littérature générale et comparée. Aspects et problèmes*, Paris.

SFLGC, 1996, *Bulletin de Littérature générale et comparée : La littérature générale et comparée à travers le monde… et encore des doubles*, n^o^ 19, été.

SIAFFLEKIS Z., 2004, *La Relation comparative*, Paris, L'Harmattan.

SINOPOLI Franca, 1996, *Storiografia e Comparazione. Le origini della storia comparata della letteratura in Europa tra Settecento e Ottocento*, Roma, Bulzoni Editore.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, 2003, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press.

STALLKNECHT Newton Phelps, 1971, *Comparative Literature*, Southern Illinois Press.

STRELKA Joseph, 1970, *Vergleichende Literaturkritik, Drei Essays zur Methodologie der Literaturwissenschaft*, Bern-München, A. Francke Verlag.

STRUTZ Johann et ZIMA Peter V. (dir.), 1991, *Komparatistik als Dialog. Literatur und interkulturelle Beziehungen in der Alpen-Adria-Region und in der Schweiz*, Frankfurt a M., Bern, New York, Paris, Peter Lang.

TEXTE Joseph, 1968 [1900] « Introduction », *in* Louis-Paul BETZ, *La Littérature comparée. Essai bibliographique*, Strasbourg, Karl J. Trübner, p. IXX-XXIV ; rééd. New York, Haskel House Publishers.

TOMICHE Anne et ZIEGER Karl, 2007, *La Recherche en littérature générale et comparée en 2007. Bilan et perspectives*, publication de la SFLGC, Presses

universitaires de Valenciennes.

Tomiche Anne, 2011, « Frontières du comparatisme », *Between*, I.1, disponible sur URL : http://www.between-journal.it/

Tötösy de Zepetnek Steven et Dimić Milan V., avec Sywenky Irene (dir.), 1999, *Comparative Literature Now. Theories and Practice/ La Littérature comparée à l'heure actuelle. Théories et réalisation, Actes* du Congrès international de l'AILC, Alberta, 1994 ; Paris, Honoré Champion « Bibliothèque de Littérature générale et comparée ».

Tötösy de Zepetnek Steven, 1998, *Comparative Literature : Theory, Method, Application*, Amsterdam, Rodopi.

Tötösy de Zepetnek, Steven (dir.), 2003, *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*, West Lafayette, IN, Purdue University Press.

Toudoire-Surlapierre Frédérique, 2013, *Notre besoin de comparaison*, préface de Pierre Brunel, Paris, Orizons (« Universités/ Comparaisons »).

Valdés Mario J. (dir.), 1990, *Toward a Theory of Comparative Literature*, vol. 3 des *Actes* du XIe Congrès de l'AILC, Paris, 20-24 août 1985, New York-Bern-Frankfurt a.M.-Paris, Peter Lang.

Valdes Mario J., Javitch Daniel, Aldridge A. Owen (dir.), 1992, *Comparative Literary History as Discourse. In Honor of Anna Balakian*, Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien, Peter Lang.

Van Tieghem Paul, 1931, *La Littérature comparée*, Paris, André Brulliard.

Weisstein Ulrich, 1968, *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, W. Kohlhammer.

Wellek René, 1963, « The Crisis of Comparative Literature », *in Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press-Stephen G. Nichols, p. 282-295.

Wellek René, 1965, « Comparative Literature Today », *Comparative Literature*, vol. XVII, no 4, automne, p. 325-337.

Wellek René, 1970, « The Name and Nature of Comparative Literature », *in Discrimination : Further Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press.

Wrenn Charles Leslie, 1968, *The Idea of Comparative Literature*, Modern Humanities Research Association.

Zelenka Miloš (dir.), 2012, *Comparative Literature and Area Studies*, Nakladatelství Vlastimil Johanus.

Zima Peter V. [avec la collaboration de Johann Strutz], 1992, *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, unter Mitarbeit von Johann Strutz, Tübingen, Francke Verlag.

Sur quelques orientations comparatistes

Littérature comparée et théorie

Backès Jean-Louis (dir.), 2003/4 *Revue de Littérature Comparée*, nº 308, numéro spécial *Poétique comparatiste*.

Eagleton Terry, 2003 [1983], *Literary Theory : An Introduction*, Minneapolis, The University of Minnesota Press.

Feenberg Andrew, 1995, *Alternative Modernity. The Technical Turn in Philosophy and Social Theory*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

Fokkema Douwe W., 1995 [1977], *Theories of Literature in the Twentieth Century : Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics*, Palgrave Macmillan.

Marino Adrian, 1988, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, PUF écriture.

Moretti Franco, 2013, *Distant Reading*, London, New York, Verso.

Littérature mondiale

Apter Emily, 2013, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, London-New York, Verso.

Casanova Pascale, 2008 [1999], *La République mondiale des Lettres* Paris, Le Seuil.

DAMROSCH David (ed.), 2009, *Teaching World Literature*, New York, Modern Language Association of America.

DAMROSH David, 2003, *What is World Literature ?* Princeton-Oxford, Princeton University Press.

DAMROSH David, MELAS Natalie et BUTHELEZI Mbongiseni (dir.), 2009, *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightment to the Global Present*, Princeton and Oxford, Princeton University Press.

FIGUEIRA Dorothy M., 2010, "Comparative Literature versus World Literature", *Comparatist : Journal of the Southern Comparative Literature Association*, May, 34, pp. 29-36.

GILLESPIE Gerald (dir.), *Littérature comparée/ Littérature mondiale — Comparative Literature/ World Literature*, vol. 5 des *Actes* du XI^{e} Congrès de l'AILC, Paris, août 1985, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt a.M., New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 1991.

MORETTI Franco, 2001, « Hypothèses sur la littérature mondiale », *Études de lettres*, n^{o} 2, pp. 9-24.

STRICH Fritz, 1946, *Goethe und die Weltliteratur*, Bern, A. Francke AG. Verlag.

THOMPSON George A. Jr., with the assistance of Margaret M. THOMPSON, 1982, *Key Sources in Comparative and World Literature. An Annotated Guide to Reference Materials*, New York, Frederick Ungar Publishing Co.

WESTPHAL Bertrand, 2016, *La Cage des méridiens. La littérature et l'art contemporains face à la globalisation*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe ».

Littérature et identités

BRINKER-GABLER Gisela et SMITH Sidonie (dir.), 1997, *Writing New Identities. Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press.

BRUNEL Pierre et VUILLEMIN Alain (dir.), 1994, *L'Europe. Littératures européennes, Littératures comparées et nouvelles technologies*, Arras,

Hestia/Certel.

Butler Judith, 2014 [2006], *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte/Poche,

Escarpit Denise et Rousseau André-Marie (dir.), 1978, *La Littérature d'enfance et de jeunesse, Cahiers de Littérature Générale et Comparée*, Aix-en-Provence, Publications de la SFLGC, nº 3-4, printemps-automne.

Gély Véronique (dir.), 2012, *Enfance et littérature*, Paris, publications de la SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes ».

Kushner Eva et Dimić Milan V. (dir.), 1994, *Acculturation*, vol. 9 des Actes du XIe Congrès de l'AILC (Paris, 1985), Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt a. M.-New York-Oxford-Wien, Peter Lang.

Kushner Eva et Toru Haga (dir.), 2000, *Dialogues des cultures*, vol. 11 des Actes du XIe Congrès de l'AILC (Paris, 1985), Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt a. M.-New York-Oxford-Wien, Peter Lang.

Runte Hans R. et Runte Roseann (dir.), 1991, *Oralité et littérature*, vol. 4 des Actes du XIe Congrès de l'AILC (Paris, 1985), Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt a. M.-New York-Oxford-Wien, Peter Lang.

Europe et Orient

AstierColette et De Grève Claude (dir.), 1990, *L'Europe reflets littéraires*, Paris, Klincksieck.

Backès Jean-Louis, 1996, *La Littérature européenne*, Paris, Belin.

Benoit-Dusausoy Annick, et Fontaine Guy (dir.), 2007, *Lettres européennes, Manuel universel d'histoire de la littérature européenne*, 2e éd., Louvain-la-Neuve, De Boeck.

Bersani Jacques (dir.), 2001, *Les Littératures occidentales, 3. Les Littératures de langue française. Du Romantisme à nos jours*, Paris, *Encyclopaedia Universalis* et Le Grand Livre du Mois.

Brague Rémi, 1992, *Europe, la voie romaine*, Paris, Criterion.

BRUNEL Pierre et VUILLEMIN Alain (dir.), 1994, *L'Europe. Littératures européennes, littératures comparées et nouvelles technologies*, Paris, Hestia/Certel.

COMPAGNON Antoine et SEEBACHER Jacques (dir.), 1993, *L'Ésprit de l'Europe*, Paris, Flammarion, 3 vol.

DETHURENS Pascal, 2002, *De l'Europe en littérature : création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'Esprit*, Genève, Droz.

DIDIER Béatrice (dir.), 1998, *Précis de littérature européenne*, Paris, Presses universitaires de France.

DU RÉAN Elisabeth, 2001, *L'Idée d'Europe au XX^e^ siècle : des mythes au réalités*, Paris, éditions Complexe.

MARTI Roland (dir.), 2010, *Europa zwischen Fiktion und Realpolitik/L'Europe – fictions et réalités politiques*, Bielefeld, Transcript Verlag.

MENG Hua, 2004, *Visions de l'autre : Chine, France – Textes extraits des conférences et des séminaires prononcés à l'étranger*, Peking University Press.

PERRIN Michel (dir.), 1994, *L'Idée de l'Europe au fil de deux millénaires*, Paris, Beauchesne.

PICCARDO Lara (dir.), *L'Idée d'Europe au XVIII^e^ siècle*, Paris, Champion, 2009.

SAID Edward W., 1980 [1978], *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, préface Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil.

SPENGLER Oswald, 1976 [1948], *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle. I. Forme et réalité*, trad. M. Tazerout, Paris, Gallimard, coll. « NRF » ; *II. Perspectives de l'histoire universelle*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».

STEINER George, 2005, *Une certaine idée de l'Europe*, Arles, Actes sud.

Postcolonialisme, littératures francophones

ALBERT Christiane, ABOMO-MAURIN Rose-Marie, GARNIER Xavier et PRIGNITZ Gisèle (dir.), 2011, *Littératures africaines et territoires*, Paris, Karthala.

AMSELLE Jean-Loup, 2008, *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*, Paris, Stock.

ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, 1998, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Londres / New York, Routledge.

ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth et TIFFIN Helen, 2000, *Key Concepts : Post-colonial Studies*, London, New York, Routledge.

BAHRI D., 2003, *Native Intelligence, Aesthetics, Politics, and Postcolonial Literature*, University of Minnesota Press.

BENIAMINO Michel et GAUVIN Lise, 2005, *Vocabulaire des études francophones : les concepts de base*, Limoges, Pulim.

BERY Ashok et MURRAY Patricia (dir.), 2000 [1999], *Comparing Postcolonial Literatures. Dislocations*, New York, Palgrave.

BHABHA Homi K. (dir.), 1990, *Nation and Narration*, London, New York, Routledge.

BHABHA Homi K., 1994, *The Location of Culture*, New York, Routledge. *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007. Comptes rendus dans *Acta Fabula* : « Traduire pour ne pas comparer », par Tiphaine Samoyault; « Le Tiers-espace : une pensée de l'émancipation? » par Marie Cuillerai.

BARDOLPH J., *Études postcoloniales et littérature*, Paris, Honoré Champion, « Collection Unichamp-Essentiel » n°10, 2002.

BOEHMER Elleke, 1995, *Colonial and Post-Colonial Literature, Migrant Metaphors*, Oxford/New York, Oxford UP.

BRENNAN Timothy, 2014, *Borrowed Light. Vico, Hegel, and the Colonies*, Stanford University Press.

CASTLE Gregory (dir.), 2001, *Postcolonial Discourse, An Anthology*, Blackwell Publishers.

CHAKRABARTY Dipesh, 2008 [2000], *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton et Oxford, Princeton University Press.

CHEAH Pheng, 2004, *Spectral Nationality, Passages of Freedom from Kant to Postcolonial Literatures of Liberation*, Columbia University Press.

COHEN William, 1981 [1980], *Français et Africains : les Noirs dans le regard des Blancs, 1530-1880*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des Histoires »).

COLLECTIF WRITE BACK, 2013, *Postcolonial Studies : Modes d'emploi*, Presses universitaires de Lyon.

COMBE Dominique, 2010, *Les Littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, PUF.

COSTE Claude et LANÇON Daniel (dir.), 2014, *Perspectives européennes des études littéraires francophones*, Paris, Champion, « Francophonies ».

COSTE Didier, 2004, « Votum mortis », *Acta Fabula*, printemps, vol. 5, nº 1.

COSTE Didier, 2005, « Le divan de la compagnie postcoloniale », *Acta Fabula*, été, vol. 6, nº 2.

DIMOCK Wai Chee, 2006, *Through Other Continents. American Literature Across Deep Time*, New Jersey, Princeton University Press.

DIRLIK Arif, 1997, *The Postcolonial Aura : Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*, Colorado/Oxford, Westview Press.

DUBREUIL Laurent, 2008, *L'Empire du langage, colonies et francophonie*, Paris, L'Harmattan.

DURIX Jean-Pierre, 1998, *Mimesis, Genres, and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*, New York, St. Martin's P.

FOKKEMA Douwe, 1996, « Orientalism, Occidentalism and the Notion of Discourse : Arguments for a New Cosmopolitanism », *Comparative Criticism*, vol. XVIII, p. 227-241.

FRASER R., 2000, *Lifting the Sentence, The Poetics of Postcolonial Fiction*, Manchester University Press.

GANDHI L., 1998, *Postcolonial Theory : A Critical Introduction*, New York, Columbia UP.

GÉRARD Albert S., 1992, *Littératures en langues africaines*, Mentha.

GILROY Paul, 1993, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, MA, Harvard UP.

GLISSANT Edouard et Dash J. Michael, 1992, *Caribbean Discourse*, University Press of Virginia.

GRASSIN Jean-Marie (dir.), 1996, *Littératures émergentes*, vol. 10 des Actes du XI^e^ Congrès de l'AILC (Paris, 1985), Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt a. M.-New York-Oxford-Wien, Peter Lang.

GUHA Ranajit, 1998, *A Subaltern Studies Reader*, 1986-1995, Minneapolis, MN, U of Minnesota P.

LOOMBA A., 1997, *Colonialism/Post-Colonialism*, Londres et New York, Routledge, coll. « The New Critical Idiom ».

GYSSELS Kathleen, 2007, « Les crises du "postcolonial" ? Pour une approche comparative », *Revue internationale de politique comparée*, vol. XIV, p. 151-164.

GYSSELS Kathleen, 2010, *Passes et impasses dans le comparatisme postcolonial caribéen. Cinq traverses*, Paris, Honoré Champion.

JOUANNY Robert, 2000, *Singularités francophones ou choisir d'écrire en français*, Paris, PUF « Écriture ».

JOUBERT Jean-Louis, LECARME Jacques, TABONE Eliane, VERCIER Bruno, 1986, *Les Littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas.

LAZARUS Neil (dir.), 2004, *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge University Press.

LOPEZ Alfred J., 2001, *Posts and pasts : A Theory of Postcolonialism*, State U. of New York Press.

MADEBE Georice Berthin, 2009, *Francophonies invisibles. Emergence, invisibilité romanesque, hétérogénéité et sémiotique*, Paris, L'Harmattan.

MANGEON Anthony, 2010, *La Pensée noire et l'Occident. De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, Paris, Sulliver.

MANGEON Anthony, 2016, *L'Empire de la littérature. Penser l'indiscipline francophone avec Laurent Dubreuil*, Presses universitaires de Rennes.

MCLEOD John, 2000, *Beginning Postcolonialism*, Manchester University Press, coll. « Beginnings ».

MCLEOD John (dir.), 2007, *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*, London, New York, Routledge.

MOORE-GILBERT Bart, 1997, *Postcolonial Theory : Contexts, Practices, Politics*, Londres et New York, Verso.

MORRIS Rosalind C. (dir.), 2010, *Can the Subaltern Speak ? Reflections on the History of an Idea*, New York-Chichester, Columbia University Press.

MOURA Jean-Marc, 1999, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF, coll. « Écritures francophones ».

Moura Jean-Marc, « Postcolonialisme et comparatisme », *Vox Poetica*, disponible sur www.vox-poetica.org

MOURA Jean-Marc, 1998, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, PUF.

MOURA Jean-Marc, 1999, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF.

MOURA Jean-Marc, 2003, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, PUF, coll. « Écriture ».

MOURALIS Bernard, 1984, *Littérature et développement*, Paris, Silex/ ACCT.

MOURALIS Bernard, 1999, *Républiques et Colonies*, Paris, Présence Africaine.

PARRY Benita, 2004, *Postcolonial Studies, A Materialist Critique*, London, New York, Routledge.

PORRA Véronique, 2004, « L'exotisme fin de (xx^{e}) siècle », *Acta Fabula*, printemps, vol. 6, n^{o} 2.

QUAYSON Ato, 2000, *Postcolonialism Theory, Practice or Process*, Polity Press.

ROUCH Alain, CLAVREUIL Gérard, 1987, *Littératures nationales d'écriture française. Afrique noire. Caraïbes. Océan indien. Histoire littéraire et*

anthologie, Paris, Bordas.

Said Edward, 1978, *Orientalism*, New York, Pantheon.

Said Edward, 2000, *Culture et Impérialisme*, trad. Paul Chemla, Paris, Fayard.

Said Edward, 2005, *L'Orientalisme*, Paris, Le Seuil.

Salhi Kamal (dir.), 2002, *French in and out of France. Language Policies, Intercultural Antagonisms and Dialogue*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt a.M., New York, Wien, Peter Lang.

Salhi Kamal (dir.), 2003, *Francophone Post-colonial Cultures. Critical Essays*, Lanham, Boulder, New York, Oxford, Lexington Books.

San Juan E., 1998, *Beyond Postcolonial Theory*, New York, St Martin's Press.

Spivak Gayatri Chakravorty, 1985, « Can a Subalterne Speak ?: Speculations of Widow Sacrifice », *Wedge*, nº 7-8, p. 120-130 ; *in* Cary Nelson et Larry Grossberg (dir.), *Marxism and Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, 1987, p. 66-111.

Spivak Gayatri Chakravorty., 1999, *A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present*, Cambridge, MA, Harvard UP.

Suchet Myriam, 2014, *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprenent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier.

Sultan Patrick, 2011, *La Scène littéraire postcoloniale*, Paris, Le Manuscrit, coll. « L'Esprit des Lettres ».

Young R. J.C., 2001, *Postcolonialism : An Historical Introduction*, Oxford, Blackwell Publishers Ldt.

Littérature comparée et interdisciplinarité : arts, sciences, littérature

Arambasin Nella, 2007, *Littérature contemporaine et histoires de l'art. Récits d'une réévaluation*, Genève, Droz.

Backès Jean-Louis, 1994, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF.

Backès Jean-Louis, Coste Claude et Pistone Danièle (dir.), 2001, *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Presses universitaires de Strasbourg.

Bergez Daniel, 2004, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, coll. « U ».

Brunel Pierre, 1997, *Les Arpèges composés : musique et littérature*, Paris, Klincksieck.

Calvino Italo, 2003, « Science et littérature », *in Défis aux labyrinthes I*, Paris, Éditions du Seuil.

Castellani Marie-Madeleine et Prungnaud Joëlle, 2006, *Architecture et discours*, Villeneuve d'Ascq, Éd. du Conseil scientifique de l'université Charles-de-Gaulle-Lille 3.

Chavy Paul et Vajda György M. (dir.), 1992, *Littérature générale/Littérature comparée*, vol. 6 des Actes du XI^e^ Congrès de l'AILC (Paris, 1985), Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt a. M.-New York-Oxford-Wien, Peter Lang.

Claudon Francis, 1989, « La littérature comparée et les arts », *Neohelicon*, vol. XVI, n^o^ 1, p. 259-284.

Coquio Catherine et Salado Régis (dir.), 1998, *Fiction et connaissance : essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de la fiction*, Paris, Montréal, Torino, L'Harmattan.

Coquio Catherine, 2015, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin.

Coquio, Catherine, 2015, *La Littérature en suspens : écriture de la Shoah, le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen.

Dethurens Pascal (dir.), 2007, *Peinture et Littérature au XX^e^ siècle*, Presses universitaires de Strasbourg.

Ducrey Guy, 1996, *Corps et graphies : poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e^ siècle*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités ».

Ducrey Guy, 2010, *Tout pour les yeux : littérature et spectacle autour de 1900*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne.

Dumoulié Camille, 2002, *Littérature et philosophie : le gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin.

Dumoulié Camille, 2011, *La Fabrique du sujet : histoire et poétique d'un concept*, Paris, Desjonquères.

Dumoulié Camille, 2013, « Littérature comparée, philosophie et psychanalyse », *Vox Poetica*.

Ergal Yves-Michel et Finck Michèle (dir.), 2014, *Littérature comparée et correspondance des arts*, Presses universitaires de Strasbourg.

Febvre Michèle (dir.), 1987, *La Danse au défi*, Montréal, Parachute.

Febvre Michèle, 1995, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron.

Fischer Caroline (dir., avec la collaboration d'Anne Debrosse), 2015, *Intermédialités*, Paris, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes ».

Foucault Michel, 1966, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

Foucault Michel, 1969, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.

Franco Bernard (dir.), 2016, *Romans de l'artiste et romans du peintre (XIX^e^-XXI^e^ siècles*), numéro spécial de la *Revue de Littérature Comparée*, n° 358, avr.-juin, p. 129-266.

Hyppolite Pierre (dir.), 2006, *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, Pulim, coll. « Espaces humains ».

Jarasse Bénédicte, 2014, *Les Deux Corps de la danse : l'imaginaire de la danse théâtrale dans la littérature et l'iconographie européennes : 1830-1870*, thèse de doctorat sous la direction de Guy Ducrey, université de Strasbourg.

Jourdan Geldel Marie-Françoise, 1998, *Jean Cocteau, danse et poésie*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Dugast, Rennes 2.

Labarthe-PostelJudith, 2002, *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan.

Locatelli Aude et Landerouin Yves (dir.), 2008, *Musique et littérature*, Paris, Le Manuscrit.

MONTANDON Alain (dir.), 1998, *Sociopoétique de la danse*, Paris, Anthropos.

NYE Edward, 2003, *Sur quel pied danser ? Danse et littérature*, actes du colloque, Lincoln College Oxford.

POUILLAUDE Frédéric, 2009, *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Librairie philosophique Vrin, Paris.

PRUNGNAUD Joëlle, 2008, *Figures littéraires de la cathédrale : 1880-1918*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

PRUNGNAUD Joëlle, 2010, *La Littérature d'art : entre critique et création*, Villeneuve d'Ascq, Ed. du Conseil scientifique de l'université Charles-de-Gaulle-Lille 3.

SOUNAC Frédéric, 2014, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visage d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes ».

SOURIAU Etienne, 1969 [1947], *La Correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Paris, Flammarion.

THOIZET Evelyne, WANLIN Nicolas et WEBER Anne-Gaëlle (dir.), 2012, *Panthéons littéraires et savants XIX^e^- XX^e^ siècles*, Arras, Artois presses université.

VALAZZANicolas, 2013, *Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust*, Paris, Classiques Garnier.

VION-DURY Juliette, 1994, *La Trace d'un crime si vieux, Une étude du meurtre du père*, doctorat sous la dir. de J.-M Grassin, univ. Limoges.

VOUILLOUX Bernard, 1997, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, Ed. de l'Éclat.

VOUILLOUX Bernard, 2004, *L'Œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain ».

VOUILLOUX Bernard, 2004, *Tableaux d'auteurs : après l'*ut pictura poesis, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes.

VOUILLOUX Bernard, 2005 [1995], *La Peinture dans le texte : XVIII^e^- XX^e^ siècles*, Paris, CNRS.

WEBER Anne-Gaëlle, 2004, *À beau mentir qui vient de loin : savants, voyageurs et romanciers au XIXe siècle*, Paris, Champion.

WEBER Anne-Gaëlle, 2013, *Les Perroquets de Cook : de la fabrique littéraire d'un lieu commun savant*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes ».

Études de réception

ARNOUX-FARNOUX Lucile et HERMETET Anne-Rachel (dir.), 2009, *Questions de réception*, publications de la SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes ».

CHEVREL Yves (dir.), 1986, *Œuvres & critiques*, IX/2, numéro spécial *Méthodologie des études de réception : perspectives comparatistes.*

ECO Umberto, 1985, *Lector in fabula*, trad. Myriam Bouzaher, Paris, Grasset et Fasquelle.

GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais ».

GERRITSEN Sylvia et RAGI Tariq, 1998, *Pour une sociologie de la réception : Lecteurs et lectures de l'œuvre d'Albert Camus en Flandre et aux Pays-Bas*, Paris, L'Harmattan.

ISER Wolfgang, 1985 [1976], *L'Acte de lecture*, Paris, Mardaga.

JAUSS Hans-Robert, 1978 [1966], *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard.

HERMETET Anne-Rachel et SALADO Régis (dir.), 2009, *L'Esprit créateur*, vol. IL, nº 1, printemps, numéro spécial : « Les études de réception en France : perspectives théoriques ».

MACHOR J.-L. et GOLDSTEIN Ph., 2001, *Reception Study. From Literary Theory to Cultural Studies*, New York et London, Routledge.

SEGERS Rien T. (dir.), 1993, *Études de réception/Reception Studies*, vol. 8 des *Actes* du XIe Congrès de l'AILC, Paris, 20-24 août 1985, Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York- Oxford-Paris-Wien, Peter Lang.

Transferts culturels

ESPAGNE Michel et DMITRIEVA Katia (dir.), 1996, *Transferts culturels triangulaires. France-Allemagne-Russie*, Paris, Edition de la Maison des Sciences de l'Homme.

ESPAGNE Michel et WERNER Michael, 1986, « Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des CNRS », *Francia* (Munich), t. XIII, p. 502-510.

ESPAGNE Michel et WERNER Michael, 1987, « La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire (1750-1914) », *Annales E.S.C.*, t. XLII, nº 4, juillet-août, p. 969-992.

ESPAGNE Michel et WERNER Michael, 1988, « Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze », in : Michel Espagne et Michael Werner (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XIXe- XXe siècles)*, Paris, Editions Recherche sur les civilisations, p. 11-34.

ESPAGNE Michel, 1997, « Die Rolle der Mittler im Kulturtransfer », in : Hans- Jürgen Lüsebrink u. Rolf Reichardt (Hrsg.), *Kulturtransfer im Epochenumbruch Frankreich-Deutschland 1770 bis 1815*, Leipziger Universitätsverlag, 2 vol. (Deutsch-Französische Kulturbibliothek, vol. 9.1 et 9.2), vol. 9.1, p. 309-329.

ESPAGNE Michel, 1999, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses universitaires de France.

ESPAGNE Michel, 2010 [1999], *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, coll. « Perspectives germaniques ».

ESPAGNE Michel, 2013, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres* [en ligne], 1/2013, mis en ligne le 18 avril. URL : http://rsl.revues.org/219; DOI : 10.4000/rsl.219.

FRANCOBernard, 2006, *Le Despotisme du goût. Débats sur le modèle tragique allemand en France, 1797-1814*, Gőttingen, Wallstein.

LÜSEBRINK Hans-Jürgen et REICHARDT Rolf, 1994, « Histoire des concepts et transferts culturels, 1770-1815. Notes sur une recherche », *Genèses*, 14 : *France-Allemagne. Transferts, voyages, transactions*, p. 27-41.

WERNER Michael et ZIMMERMANN Bénédicte (dir.), 2004, *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Le Seuil, coll. « Le genre humain ».

Traduction, traductologie

AKRICHMadeleine, CALLON Michel et LATOUR Bruno (dir.), 2006, *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, École des Mines de Paris.

APTER Emily, 2006 [2003] « Global Translation : The Invention of Comparative Literature », *Critical Inquiry*, nº 29, p. 253-281 ; trad. Marielle Macé, *Littérature*, nº 144, décembre, p. 25-55.

BALLARD Michel, 2013, *Histoire de la traduction. Repères historiques et culturels*, Paris, de Boeck.

BATISTA Carlos, 2003, *Bréviaire d'un traducteur*, Paris, Arlea.

BELLOS David, 2012, *Le Poisson et le Bananier, une histoire fabuleuse de la traduction*, Paris, Flammarion.

BENJAMIN Walter, 2011, *Expérience et Pauvreté/Le Conteur/La Tâche du traducteur*, Paris, Payot.

BERMAN Antoine, 1995, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et tradition dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

BERMAN Antoine, 1999, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Le Seuil.

BERMAN Antoine, 2008, *L'Âge de la traduction : la tâche du traducteur de Walter Benjamin*, Presses universitaires de Vincennes.

BERNER Christian et MILLIARESI Tatiana, 2011, *La Traduction : philosophie et tradition*, Lille, Presses du Septentrion.

BLETON Claude, 2004, *Les Nègres du traducteur*, Paris, Métailié.

BONNEFOY Yves, 2000, *La Communauté des traducteurs*, Presses universitaires de Strasbourg.

CASANOVA Pascale, 2011, *Des Littératures combatives, L'Internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'Agir.

COINDREAU Maurice-Edgar, 1900, *Mémoires d'un traducteur*, Paris, Gallimard.

ECO Umberto, 2010, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Paris, Hachette.

ESQUISSE(S) 1, 2011, *Traduire*, Paris, Félin.

GELAT Jacques, 1900, *Le Traducteur*, Paris, José Corti.

GENETTE Gérard, 1990, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil.

GOLDSCHMIDT Georges-Arthur, 2005, *La Matière de l'écriture*, Paris, Circé.

GOLDSCHMIDT Georges-Arthur, 2009, À *l'insu de Babel*, Paris, CNRS.

GOLDSCHMIDT Georges-Arthur, 2009, *Une langue pour abri*, Paris, Creaphis.

GOLDSCHMIDT Georges-Arthur, 2013, *La Joie du passeur*, CNRS éditions.

GOUANVIC Jean-Marc, 2007, *Pratique sociale de la traduction*, Paris, APU.

HENRY Françoise, 1986, *Saint-Léger Léger traducteur de Pindare*, Paris, Gallimard.

HUTCHEON Linda, 2006, *A Theory of Adaptation*, New York, Oxon, Routledge.

JEANRENAUD Magda, 2012, *La Traduction. Là où tout est pareil et rien n'est semblable*, Bucarest, EST-Samuel Tastet Ed.

KOSZTOLANYI Dezso, 2006, *Le Traducteur cleptomane*, Paris, Viviane Hamy.

LADMIRAL Jean-René, 1994, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

LAMBERT José et LEFEVERE André (dir.), 1993, *La Traduction dans le développement des littératures/ Translation in the Development of Literatures*, vol. 7 des *Actes* du XI^{e} Congrès de l'AILC, Paris, 20-24 août 1985, Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Oxford-Wien, Leuven University Press/Peter Lang.

LARBAUD Valéry, 1997, *Sous l'invocation de Saint-Jérôme*, Paris, Gallimard.

LAUNAY Marc de-, 2006, *Qu'est-ce que traduire ?*, Paris, Vrin.

Martin Jean-Pierre et Nédélec Claudine, 2012, *Traduire, trahir, travestir*, Arras, Presses de l'université d'Artois.

Matthieussent Brice, 2009, *Vengeance du traducteur*, Paris, POL.

Meschonnic Henri, 1999, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier poche.

Meschonnic Henri, 2007, *Éthique et poétique du traduire*, Paris, Verdier.

Mouawad Wajdi et Davreu Robert, 2011, *Traduire Sophocle*, Actes Sud.

Mounin Georges, 1990, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

Orcel Michel, 2001, *Les Larmes du traducteur. Journal du Maroc*, Paris, Grasset.

Ortega y Gasset José, *Misère et splendeur de la traduction*, 2013 [1937], trad. François Géal, Paris, Les Belles-Lettres.

Ost Françoise, 2009, *Traduire : défense et illustration du multilinguisme*, Paris, Fayard.

Ouistinoff Michaël, 2003, *La Traduction*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? »

Pinhas-Delpuech Rosie, 2011, *Insomnia, une traduction nocturne*, Paris, Bleu autour.

Revue de la BNF 38, 2011, *Traduire aujourd'hui*, Paris, BNF.

Risset Jacqueline, 2007, *Traduction et mémoire poétique (Dante, Scène Rimbaud, Proust)*, Paris, Hermann.

Santis Pablo de-, 1900, *La Traduction*, Paris, Metailie.

Sapiro Gisèle, 2008, Translatio *: marche de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS.

Serres Michel, 1974, *Hermès T3 : la traduction*, Paris, Éditions de Minuit.

Steiner George, 2009 [1978], *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel.

Vialatte Alexandre, 2010, *Mon Kafka*, Paris, Les Belles Lettres.

Vischer Mathilde, 2009, *La Traduction, du style vers la poétique : Jaccottet et Pusterla*, Paris, Kimé.

ZUBER Roger, 1968, *Les Belles Infidèles*, Paris, Albin Michel.

ZUMTHOR Paul, 1997, *Babel ou l'inachèvement*, Paris, Le Seuil.

Sur les mythes

ALBOUY Pierre, 1969, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 ».

ARMSTRONG Karen, 2005, *A Short History of Myth*, Edinburgh, Canongate Books Ltd.

BACHELARD Gaston, 1985 [1938], *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».

BACKÈS Jean-Louis, 1984, *Le Mythe d'Hélène*, Clermont-Ferrand, éditions Adosa, coll. « Mythes et littérature ».

BACKÈS Jean-Louis, 2010, *Le Mythe dans les littératures d'Europe*, Paris, Les Éditions du Cerf.

BACKÈS Jean-Louis, 2005, *Oreste*, Paris, Bayard, coll. « Archétypes ».

BALLESTRA-PUECH Sylvie, 1993, *Lecture de* La Jeune Parque, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque contemporaine ».

BALLESTRA-PUECH Sylvie, 1999, *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, coll. « Études littéraires ».

BALLESTRA-PUECH Sylvie, 2015, *Métamorphoses d'Arachné. L'Artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz , coll. « Histoire des idées et critique littéraire ».

BARTHES Roland, 2014 [1957], *Mythologies* Paris, Le Seuil, coll. « Points essais ».

BOYER Régis, 1981, *La Religion des anciens Scandinaves*, Paris, Payot.

BRICOUT Bernadette (dir.), 2001, *Le Regard d'Orphée : les mythes littéraires de l'Occident*, Paris, Le Seuil.

BRUNEL Pierre, 1974, *L'Évocation des morts et la descente aux enfers*, Paris, Sedes.

BRUNEL Pierre, 1992, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, coll. « Écriture ».

BRUNEL Pierre, 1995, *Le Mythe d'Électre* [1971], Paris, Champion.

BRUNEL Pierre, 1999, *Dix mythes au féminin*, Paris, Maisonneuve.

BRUNEL Pierre, 2004 [1974], *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, coll. « Les Massicotés ».

BRUNEL Pierre (dir.), 1994, *Mythes et littérature*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne.

BRUNEL Pierre (dir.), 1999, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquin ».

BRUNEL Pierre (dir.), 2000 [1994], *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher.

BRUNEL Pierre et VION-DURY Juliette (dir.), 2003, *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, Pulim.

CAILLOIS Roger, 1987 [1938], *Le Mythe et l'Homme*, Paris, Gallimard, « Folio essais ».

CHAUVIN Danièle, SIGANOS André et WALTER Philippe (dir.), 2005, *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago.

CHEVREL Yves et DUMOULIÉ Camille, 2000, *Le Mythe en littérature. Essais offerts à Pierre Brunel*, Paris, PUF, coll. « Écriture ».

DÉTIENNE Marcel, 1992, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard.

DURAND Gilbert, 1997, *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, Ellug.

DURAND Gilbert, 2003 [1969], *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 11e éd.

EISSEN Ariane et ENGÉLIBERT Jean-Paul (dir.), 2000, *La Dimension mythique de la littérature contemporaine*, Poitiers, La Licorne.

ELIADE Mircea, 1969 [1949], *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, trad. Jean Gouillard et Jacques Soucasse, Paris, Gallimard,

coll. « Les Essais »; rééd. revue et augmentée, coll. « Idées ».

ELIADE Mircea, 1972 [1957] *Mythes, Rêves et Mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais » ; rééd. coll. « Idées ».

ELIADE Mircea, 1988 [1963], *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées »; rééd. coll. « Folio essais ».

FRENZEL Elisabeth, 1962, *Stoffe der Weltliteratur, Ein Lexicon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner.

FRENZEL Elisabeth, 1976, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexicon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner.

FRYE Northrop, 1984, *Le Grand Code. La Bible et la littérature*, Paris, Le Seuil.

FRYE Northrop, 1999, *La Parole souveraine. La Bible et la littérature II*, Paris, Le Seuil (coll. « Poétique »).

GAYRAUDIrène [à paraître], *Chants orphiques européens : Valéry, Rilke, Trakl, Apollinaire, Campana et Goll, entre mythe et poétique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Poétiques comparatistes ».

GÉLY Véronique, 2000, *La Nostalgie du moi. Echo dans la littérature européenne*, Paris, PUF.

GÉLY Véronique, 2006, *L'Invention d'un mythe : Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de La Fontaine*, Paris, Champion, coll. « Lumières classiques ».

GÉLY Véronique, Moura Jean-Marc, Prungnaud Joëlle et Stead Evanghélia (dir.), 2006, *Les Littératures européennes et les mythologies lointaines*, Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, coll. UL3 « Travaux et recherches ».

GLIKSOHN Jean-Michel, 1985*Le Mythe d'Iphigénie*, Paris, Presses universitaires de France.

GRÈVE Claude de-, 1995, *Eléments de littérature comparée. II. Thèmes et mythes*, Paris, Hachette Supérieur.

HETZEL Aurélia, 2012, *La Reine de Saba – Des traditions au mythe littéraire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes ».

JOLLES André, *Formes simples* 1972 [1930], Paris, Le Seuil.

LACAN Jacques, 1986, *Le Séminaire*, livre VII : *L'Éthique de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Le Seuil.

LÉVI-STRAUSS Claude, 1958, 1973, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 2 vol.

LÉVI-STRAUSS Claude, 1964, *Mythologiques I. Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon.

MAURON Charles, 1963, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti.

PARIZET Sylvie (dir.), 2008, *Mythe et littérature*, Paris, Lucie Editions, coll. « Poétiques comparatistes ».

ROUGEMONT Denis de, 1967, *Les Mythes de l'amour* [1961], Paris, Gallimard, coll. « Idées ».

ROUGEMONT Denis de, 2001, *L'Amour et l'Occident* [1939, 1972], Paris, UGE, coll. « 10/18 ».

ROUSSET Jean, *Le Mythe de Don Juan* 2012 [1978], Paris, Armand Colin.

SELLIER Philippe, 1984, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, vol. LV, n° 3, p. 112-126.

STEINER George, 1986, *Les Antigones*, trad. Pierre Blanchard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées ».

TROUSSON Raymond, 1981, *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Éditions de l'Université de Bruxelles, « Arguments et Documents ».

VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, 2001 [1972], *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte & Syros, 2 vol..

Sur la géocritique

ABRAMS Janet et HALL Peter (dir.), 2006, *Else/Where: mapping-new cartographies of networks and territories*, Minneapolis, University of Minnesota Desing Institute.

Alliez Eric, 1993, *La Signature du monde, ou Qu'est-ce que la philosophie de Deleuze et Guattari ?*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages ».

ANTONIOLI Manola, 2003, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouvertures philosophiques ».

BACHELARD Gaston, 1978 [1957], *La Poétique de l'espace* Paris, PUF.

BAKHTINE Mikhaïl, 2008 [1978] « Les formes du temps et du chronotope dans le roman », *in Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

BARON Christine, 2011, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », LHT Dossier, www.fabula.org/lht/8/index.php?id=221, mai.

BENJAMIN Walter, 2009 [1939], *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Allia.

BOUVET Rachel et WHITE Kenneth (dir.), 2008, *Le Nouveau Territoire. L'exploration géopoétique de l'space*, Montréal, UQAM, Départements d'études littéraires, coll. « Figura ».

BROWN Peter et IRWIN Michael (dir.), 2006, *Literature & Place, 1800-2000*, Oxford, Bern, Peter Lang.

BRUNET Roger, 1993, *Les Mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Montpellier, GIP Reclus (« La Documentation française »).

BULSON Eric, 2007, *Novels, Maps, Modernity : the Spatial Imagination, 1850-2000*, New York, Routledge.

CORBIN Alain, 1990 [1988], *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

CRANG Mike et THRIFT Nigel (dir.), 2003 [2000], *Thinking Space*, New York, London, Routledge, « Critical Geographies ».

DEAR Michael J. et FLUSTY Steven (dir.), 2001, *Spaces of Postmodernity. Readings in Human Geography*, Oxford, Malden, Blackwell.

DELEUZE Gilles, 1975, « Écrivain non : un nouveau cartographe », *Critique*, n° 343.

DI MÉO Guy, 1991, *L'Homme, la Société, l'Espace*, Paris, Anthropos, coll. « Economica ».

FOUCAULT Michel, 2001 [1984], « Des espaces autres » *in Dits et écrits*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », t. II.

Genette Gérard, 1966, « Espace et langage », *in Figures I*, Paris, Le Seuil.

Genette Gérard, 1969, *Figures II*, Paris, Le Seuil.

Genette Gérard, 1987, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique ».

Glissant Edouard, 2006, *Une Nouvelle Région du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Esthétique I ».

Grassin Jean-Marie, Vion-Dury Juliette et Westphal Bertrand (dir.), 2003, *Littératures et espaces*, Limoges, Pulim.

Jourde Pierre, 1991, *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de mondes au xx^e siècle, Gracq, Borgès, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti.

Kestner Joseph A., 1978, *The Spatiality of the Novel*, Detroit, Wayne State University Press.

Lefebvre Henri, 2000, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, « Éthnosociologie ».

Lévy Clément et Westphal Bertrand (dir.), 2014, *La Géocritique : État des lieux/Geocriticism: A Survey*, Limoges, Pulim, coll. « Espaces humains ».

Lutwack Leonard, 1984, *The Role of Space in Literature*, New York, Syracuse University Press.

Maleval Véronique, Picker Marion et Gabaude Florent (dir.), 2015, *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Limoges, Pulim.

Mathieu Jean-Pierre (dir.), 1986, *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, Paris, Le Seuil.

Merleau-Ponty Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

Moretti Franco, 2000, *Atlas du roman européen, 1800-1900, essai*, Paris, Le Seuil, coll. « La couleur des idées ».

Pastoureau Michel, 2013, *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil.

Perec Georges, 2000 [1974], *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée.

Serres Michel, 2006, *Atlas*, Paris, Julliard.

Spencer Sharon, 1971, *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, New York University Press.

TUAN Yi Fu, 1977, *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

TURCHI Peter, 2004, *Maps of the Imagination. The Writer as Cartographer*, San Antonio, Trinity University Press.

WESTPHAL Bertrand (dir.), 2000, *La Géocritique, mode d'emploi*, Limoges, Pulim.

WESTPHAL Bertrand (dir.), 2001, *Le Rivage des mythes : une géocritique méditerranéenne – le lieu et son mythe*, Limoges, Pulim, coll. « Espaces humains ».

WESTPHAL Bertrand, 2005, *L'Œil de la Méditerranée : une Odyssée littéraire*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. « Regards croisés ».

WESTPHAL Bertrand, 2007, *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit.

WESTPHAL Bertrand, 2011, *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Les Éditions de Minuit.

WHITE Kenneth, 1994, « Dans l'atelier géopoétique : méditations et méthodes », disponible sur URL : www.geopoetique.net/archipel_fr/index.html"

Écocritique, écopoétique

ARMBRUSTER Karla M. et WALLACE Kathlleen R. (dir.), 2001, *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, Charlottesville and London, University of Virginia Press (Under the Sign of Nature, dir. Michael Branch, SueEllen Campbell and John Tallmadge).

BLANC Nathalie, 2008, *Vers une esthétique environnementale*, Paris, éditions Quae.

BUELL Lawrence, 2001, *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, Harvard University Press.

BUELL Lawrence, 2005, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Oxford, Victoria, Blackwell.

Clark Timothy, 2011, *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, Cambridge, New York, Lembourne, Madrid, Cape Town, Singapor, São Paulo, Delhi, Mexico Citi, Cambridge University Press.

Defining Ecocritical Theory and Practice, Sixteen Position Papers from the 1994 Western Literature Association Meeting, Salt Lake City, Utah, 6 October 1994, disponible sur URL : www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_DefiningEcocrit.pdf

Delibes de Castro Miguel et Mézan-Muxart Virginie, 2014, « La migración de la gineta : tema de investigación en ecocrítica o pretexto para una apología de la colaboración entre ciencia y literatura », *in* Manual Asensi, Beatriz Ferrús (dir.), *La Literatura Comparada en tiempos de crisis. Actas del Primer Congreso Internacional de Literatura Comparada*, Valencia, Tirant Io Blanch editorial.

Desblaches Lucile (dir.), 2006, *Écrire l'animal aujourd'hui*, Clermont-Ferrand, Presses de l'université Blaise-Pascal.

Dresch J., *et al.*, 1982, *Espaces vécus et civilisations*, Paris, Editions du CNRS (Mémoires et documents de géographie).

Engélibert Jean-Paul, Campos Lucie, Coquio Catherine et Chaphoutier Georges (dir.), 2011, *La Questions animale entre sciences, littérature et philosophie*, Presses universitaires de Rennes.

Garrard Greg, 2012, *Ecocriticism (The New Critical Idiom)*, Oxon, New York, Routledge.

Glotfelty Cheryll et Fromm Harold, 1996, *Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press.

Gravillon François, 2008, « Écocritique et écolittérature américaines à l'heure (post- ?) postmoderne », *Écologie & Politique*, nº 36, p. 85-97.

Guattari Félix, 1993, « Pratiques écosophiques et restauration de la Cité subjective », *in* Fondation Casa de Rui Barbosa et Société Internationale pour le Développement, *Un autre partage. Homme, ville, nature*, publié avec le concours de l'Unesco, Toulouse, Editions Erès, p. 103-118.

Heise Ursula K., 2008, *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*, Oxford, New York, Auckland, Cape Town, Dar es Salaam, Hong Kong, Karachhi, Kuala Lumpur,

Madrid, Mexico City, Nairobi, New Delhi, Shanghaai, Taipei, Toronto, Oxford University Press.

Iovino Serenella et Oppermann Serpil (dir.), 2014, *Material Ecocriticism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

Kerridge Richard (dir.), 1998, *Writing the environment*, London, Zed Books.

Love Glen A., 2003, *Practical Ecocriticism: Literature, Biology, and the Environment (Under the Sign of Nature)*, Charlottesville and London, University of Virginia.

Muxart Virginie, 2016, *Savoirs et représentations de la genette dans le bassin méditerranéen de la préhistoire à nos jours : histoire d'une belle méconnue*, thèse de doctorat sous la direction de Juliette Vion-Dury (université Paris 13) en co-direction avec Corinne Beck (université de Valenciennes), février.

Poirier Jacques (dir.), 2010, *L'Animal littéraire. Des animaux et des mots*, Dijon, EUD.

Posthumus Stéphanie, « État des lieux de la pensée écocritique française », disponible sur http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/21225/%8Etat_Posthumus_ecozona_2010_N1.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Posthumus Stéphanie, 2007, « Translating Ecocriticism : Dialoguing with Michel Serres », *Reconstruction. Studies in Contemporary Cultures*, vol. VII, nº 2.

Romestaing Alain (dir.), 2014, *Mondes ruraux, mondes animaux*, Dijon, EUD.

Rowlett John, 1999, « Ornothological Knowledge and Literary Understanding », *New Literary History*, nº 30, p. 625-647.

Rueckert William, 1996, « Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism », *in* Cheryll Glotfelty et Harold Fromm, *Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press.

SCHAEFFER Jean-Marie, 2009, *La Fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, « NRF essais ».

SCHOENTJES Pierre, 2015, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Wildproject.

SERRES Michel, 1992, *Le Contrat naturel*, Paris, Flammarion, « Champs essais ».

SIMON Anne, 2014, « Les études littéraires françaises et la question de l'animalité (XX^e^- XXI^e^ siècles » : bilan et perspectives en zoopoétique », *Epistémocritique. Littérature et savoirs, revue en ligne, http://epistemocritique.org/les-etudes-litteraires-francaises-et-la-question-de-lanimalite-xxe-xxie-siecles-bilan-et-perspectives-en-zoopoetique/ article mis en ligne le 27 avril.*

SUBERCHICOT Alain, 2012, *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-Essentiel ».

Approches générales de la littérature

AHMAD Aijaz, 1994, *In Theory : Classes, Nations, Literatures*, New York Verso.

BESSIÈRE Jean (dir.), 1984, *Lectures, systèmes de lecture*, Amiens, Université de Picardie (Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque).

BESSIÈRE Jean, 1990, *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Bruxelles/Lièges, Mardaga.

BESSIÈRE Jean, KUSHNER Eva, MORTIER Roland et WEISGERBER Jean (dir.), 1997, *Histoire des poétiques*, Paris, PUF Fondamental.

COMPAGNON Antoine, 1998, *Le Démon de la théorie : Littérature et sens commun*, Paris, Le Seuil.

CURTIUS Ernst Robert, 1954, *Essais sur la littérature européenne*, trad. Claude David, Paris, Grasset.

ELIADE Mircea, 1952, *Images et symboles*, Paris, Gallimard.

FAYOLLE Roger, 1978, *La Critique*, Paris, Armand Colin, coll. « U ».

FOKKEMA Douwe, 1965 [1931], *Literary Doctrine in China and Soviet Influence*, The Hague, Mouton.

GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais ».

GLISSANT Edouard, 1990, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard.

GLISSANT Edouard, 1997, *Poétique IV : Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».

JAMESON, Fredric, 1991, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press; 2011 [2007], *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry, Paris, Beaux-arts de Paris.

MONTANDON Alain (dir.), 2006, *Littérature et anthropologie*, publications de la SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes ».

MORETTI Franco, 2005, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary Theory*, New York, London, Verso.

RAVOUX-RALLO Elisabeth, 1993, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U ».

WARREN Austin et WELLEK René, 1963 [1949]*, Theory of Literature (1942-1956)*, 3e éd. révisée, Harmondsworth, Penguin Books.

Index

A
Abd Al-Rahman, sultan 1
Abomo-Maurin, Rose-Marie 1
Adamov, Arthur 1
Addison, Joseph 1
Adorno, Theodor 1, 2, 3, 4
Adrians, Jean 1, 2, 3
Aikin, John 1
Al-Rachid, Haroun 1
Albert, Christiane 1
Albouy, Pierre 1, 2, 3, 4, 5, 6
Aldridge, Alfred Owen 1
Alexandre-le-Grand 1, 2
Alexis, Willibald 1
Alix, Florian 1
Almassy, Eva 1
Almeida, Fabrice d' 1
Ambros, August Wilhelm 1
Amisi, Martino 1, 2
Ampère, André-Marie 1
Ampère, Jean-Jacques 1, 2, 3, 4, 5, 6
Andersen, Hans Christian 1
Angenot, Marc 1, 2
Anstett, Jean-Jacques 1, 2
Apollinaire, Guillaume 1
Apter, Emily 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16
Aquien, Pascal 1, 2
Arac, Jonathan 1

Ariès, Philippe 1
Arioste, L' – (Ludovico Ariosto) 1
Arioste, L' – (LudovicoAriosto) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Aristophane 1
Armin, Paul Frank 1
Armstrong, Karen 1
Arnold, A. James 1
Arnold, Matthew 1, 2, 3
Arnouk El-Ayoub, Omayma 1
Arnoux-Farnoux, Lucile 1, 2
Artaud, Antonin 1
Ascoli, Georges 1, 2
Asensi, Manual 1
Ashcroft, Bill 1, 2, 3
Attila 1
Aubry, Gilbert 1
Auerbach, Erich 1, 2
Auerbarch, Berthold 1
Auraix-Jonchière, Pascale 1, 2
Auster, Paul 1, 2
Avison, Charles 1

B

Baader, Franz von 1
Babich, Marianna 1
Babits, Mihaly 1, 2
Bachelard, Gaston 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Backès, Jean-Louis 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35
Badiou, Alain 1
Baggesen, Jens Immanuel 1, 2
Ba, Jin 1
Bakhtine, Mikhaïl 1, 2
Balakian, Anna 1, 2, 3, 4, 5
Balayé, Simone 1, 2
Baldensperger, Fernand 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35,

36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50
Ballanche, Pierre-Simon 1
Ballestra-Puech, Sylvie 1, 2, 3, 4
Balzac, Honoré de 1, 2, 3, 4, 5, 6
Banašević, Nikola 1
Banoun, Bernard 1
Bansat-Boudon, Lyne 1
Banville, Théodore de 1
Barbery, Muriel 1
Barbey d'Aurevilly, Jules 1
Barbotin, Edmond 1
Barbusse, Henri 1
Barineau, Elisabeth 1
Baron, Christine 1
Barthes, Roland 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17
Bassnett, Susan 1, 2, 3, 4, 5
Bastian, Aeneas 1
Bataillon, Marcel 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15
Bate, Jonathan 1
Batteux, Charles 1, 2, 3
Baudelaire, Charles 1, 2, 3, 4, 5, 6
Baudouin, Sébastien 1
Baudus, Jean-Louis-Amable de 1
Bauer, Gerhard 1
Bauer, Roger 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
Baumgarten, Alexander Gottlieb 1, 2, 3, 4
Bautista Naranjo, Esther 1
Bayer, Raymond 1
Bazille, Frédéric 1
Beausobre, Louis de 1
Beauvoir, Simone de 1, 2
Beck, Corinne 1
Beckett, Samuel 1
Becq, Annie 1, 2, 3, 4, 5
Beethoven, Ludwig von 1, 2
Behdad, Ali 1
Behler, Ernst 1, 2, 3

Beil, Else 1, 2, 3
Belaval, Yvon 1
Bély, André 1
Ben Jelloun, Tahar 1, 2, 3
Benda, Julien 1, 2
Beniamino, Michel 1
Benjamin 1
Benjamin, Walter 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Benjamins, John 1
Benoit-Dusausoy, Annick 1, 2, 3, 4
Béranger, Pierre-Jean de 1
Berdiaev, Nicolas 1
Bergaigne, Abel 1
Bergez, Daniel 1
Bergman, Torbern Olof 1
Berman 1, 2, 3
Berman, Antoine 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
Bernabé, Joby 1
Bernadotte, Jean-Baptiste Jules 1
Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri 1
Berner, Christian 1
Bernhardt, Sarah 1
Bernier, François 1
Bersani, Jacques 1, 2, 3
Bertaud, Madeleine 1
Bertrand, Jean-Paul 1
Bertrand, Jean-Pierre 1
Bertrand, Michel-Jean 1
Bessière, Irène 1
Bessière, Jean 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11
Betz, Louis-Paul 1, 2, 3, 4, 5, 6
Bhabha, Homi K. 1
Biedermann, Gustav Woldemarvon 1
Birus, Hendrik 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Bismarck, Otto von 1
Bitaubé, Paul Jérémie 1
Blainville (Ducrotay de –), Henri-Marie 1

Blake, William 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Blanc, Nathalie 1, 2
Blanchard, Philippe 1
Blanchot, Maurice 1
Bleich, David 1
Bleicher, Thomas 1
Block, Haskell M. 1
Boèce 1, 2
Boerner, Peter 1, 2
Boileau, Nicolas 1
Boisserée, Sulpiz 1
Boiste, Pierre-Claude-Victor 1
Boivin, Léon 1, 2
Bonald, Louis de 1, 2, 3, 4
Bonnefoy, Yves 1, 2
Bonnerot, Olivier 1, 2
Bonneville, Nicolas de 1
Bonstetten, Charles Victor de 1, 2, 3, 4, 5
Booker, George et Richard 1
Bopp, Franz 1
Borer, Alain 1
Borgès, Jorge Luiz 1, 2, 3, 4
Borie, Monique 1
Bosco, Umberto 1
Bossuet, Jacques-Bénigne 1
Bouillot, Françoise 1
Bourdieu, Pierre 1, 2
Bourguiba, Habib 1
Bouzaher, Myriem 1, 2, 3
Boyd, Ernest 1, 2
Boyer, Régis 1
Brague, Rémi 1
Branch, Michael 1
Brandes, Georg 1
Braudel, Fernand 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
Brecht, Bertolt 1, 2
Brennan, Tim 1

Brentano, Clemens 1
Brinker-Gabler, Gisela 1
Brion-Guerry, Lilian 1
Britten, Benjamin 1
Brival, Roland 1
Broda, Martine 1
Brossaud, Jean-François 1, 2, 3
Brown, Dan 1
Brueghel, Pieter 1
Brunel, Pierre 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94
Brunetière, Ferdinand 1, 2
Bruni, Leonardo 1
Bunyam, John 1
Burckhardt, Jacob 1
Burgelin, Claude 1
Bürger, Gottfried August 1, 2
Burke, Edmund 1, 2, 3
Buthelezi, Mbongiseni 1
Butler, Judith 1
Butor, Michel 1
Byron, George Gordon 1, 2, 3, 4, 5

C

Cabanis, Pierre Jean Georges 1
Cabral, Maria de Jesus 1
Cadot, Michel 1, 2, 3
Caillois, Roger 1, 2
Calderón de la Barca, Pedro 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Calvino, Italo 1, 2
Cameron, John 1
Camões (LuísVaz de –) 1
Campos, Lucie 1
Camus, Albert 1, 2, 3

Candoni, Jean-François 1
Canetti, Elias 1
Cannone, Belinda 1, 2
Cao, Shungqing 1, 2
Capanema, Silvia 1
Caramaschi, Enzo 1, 2, 3
Carbonell, Neus 1
Carlotto, Massimo 1
Carlyle, Thomas 1
Carré, Jean-Marie 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26
Carré, Olivier 1
Carretta, Simona 1, 2
Carvalhal, Tania Franco 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
CarvalhãoBuescu, Helena 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
Casanova, Pascale 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48
Casella, Alfredo 1
Casgrain, Henri-Raymond 1
Cassin, Barbara 1, 2
Castellani, Marie-Madeleine 1
Castex, Pierre-Georges 1
Castro, Fidel 1
Catalan, Anne-Sophie 1
Catherine II 1
Celan, Paul 1
Cervantes, Miguel de 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Césaire, Aimé 1, 2, 3, 4, 5
Cézanne, Paul 1
Chakrabarty, Dipesh 1, 2, 3
Chamisso, Adalbert von 1, 2, 3
Chamoiseau, Patrick 1, 2, 3, 4
Champion, Edouard 1
Chaphouthier, Georges 1
Chapman, George 1
Chardin, Philippe 1, 2, 3

Charlemagne 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
Charles Quint 1, 2
Chasles, Philarète 1, 2
Chateaubriand, François-René de 1, 2, 3, 4, 5, 6
Chatelin, Aline 1
Chaulet-Achour, Christiane 1, 2, 3, 4
Chauvin, Danièle 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Chemain-Degrange, Arlette 1
Chemain, Roger 1
Chemla, Paul 1
Chen, François 1
Chénier, André 1
Chevalier, Jacques 1
Chevrel, Yves 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66
Chevrier, Jacques 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15
Chézy, Antoine-Léonard de 1
Chouillet, Jacques 1
Christ (le –/ Jésus) 1, 2, 3, 4
Chvedova, Lioudmila 1
Clarkson, Catherine 1
Claudel, Paul 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Claudon, Francis 1, 2, 3, 4
Clavaron, Yves 1, 2, 3
Clerc, Jeanne-Marie 1
Cluet, Marc 1, 2
Coburn, Kathleen 1
Cocteau, Jean 1
Cohen, William 1
Cointre, Annie 1
Coleridge, Samuel Taylor 1, 2
Colin, Armand 1, 2
Collectif WriteBack 1, 2
Combarieu, Jules 1
Combe, Dominique 1, 2

Compagnon, Antoine 1, 2, 3
Condé, Maryse 1, 2, 3
Confiant, Raphaël 1, 2, 3
Confucius 1
Conrad, Joseph 1
Consolo, Vincenzo 1
Constant, Benjamin 1, 2, 3, 4
Cook, Thomas 1
Coquio, Catherine 1, 2, 3, 4, 5, 6
Corbineau-Hoffmann, Angelika 1
Corneille, Pierre 1, 2
Cornis-Pope, Marcel 1
Coste, Claude 1, 2, 3, 4
Coste, Didier 1
Coste, Victor 1
Cots, Montserrat 1
Courbet, Gustave 1
Cousin, Victor 1
Coutinho, Eduardo F 1, 2
Crémasie, Octave 1, 2
Creuzer, Georg Friedrich 1
Croce, Benedetto 1, 2
Crockett, Harry 1
Culler, Jonathan 1, 2, 3
Curtius, Hans-Robert 1, 2
Custine, Astolphe de 1
Cuvier, Georges 1, 2

D
Daeninckx, Didier 1
D'Alembert, Jean le Rond 1
Damas, Léon-Gontran 1
Damrosh, David 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29
Daniel, Yvan 1
D'Annunzio, Gabriele 1
Daran, Valérie de 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Darío, Rubén 1
Daunou, Pierre 1
Dauzat, Pierre-Emmanuel 1
David, Claude 1
David, Jérôme 1, 2, 3
Davies, Gardner 1
De Boeck, Albert 1
Apelle 1
De Roberto, Federigo 1
Dean, Thomas K. 1
Debrosse, Anne 1
Debussy, Claude 1
Decultot, Elisabeth 1, 2
Dédeyan, Charles 1, 2
Defoe, Daniel 1, 2
Deguy, Michel 1
Delacroix, Eugène 1, 2, 3
Delatouche, A. 1
Deleuze, Gilles 1, 2, 3, 4, 5, 6
Delibes de Castro, Miguel 1
Delille, Jacques 1, 2
Delpech, Pascale 1
Deluermoz, Quentin 1
Demolder, Eugène 1
Denzel, Valentina 1
Dérive, Antoine 1
Derrida, Jacques 1, 2
Desblaches, Lucile 1
Descartes, René 1, 2
Destutt de Tracy, Antoine 1
Dethurens, Pascal 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Détienne, Marcel 1, 2, 3
Détoc, Sylvain 1
Détrie, Muriel 1, 2
Devi, Ananda 1
D’haen, Théo 1, 2
Dharwadker, Vinay 1

D’Hulst, Lieven 1, 2
Di Méo, Guy 1
Di Pasquale, Fabrizio 1
Dickens, Charles 1
Diderot, Denis 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Didier, Béatrice 1, 2, 3
Dietz, Friedrich Christian 1
Dilthey, Wilhelm 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
Dimić, Milan V 1, 2, 3
Dimoch, Wai Che 1, 2, 3
Diop, Papa Samba 1
Djavann, Chahdott 1
Djebar, Assia 1, 2
Dominguez, César 1
Doré, Gustave 1
Dorlin, Elsa 1
Dos Passos, John 1
Dostoïevski, Fiodor 1
Doubrovsky, Serge 1
Dressler, Camille 1
Dreyfus, Alfred 1
Drouet, Minou 1
Dryden, John 1
Du Bellay, Joachim 1, 2
Dubreuil, Laurent 1
Ducamp, Maxime 1
Duché, Véronique 1
Ducis, Jean-François 1, 2, 3, 4
Ducournau, Claure 1
Ducrey, Guy 1, 2, 3
Dugast, Jacques 1
Dugrand, Alain 1
Dumas, Alexandre 1
Dumézil, Georges 1, 2
Dumoulié, Camille 1, 2, 3, 4
Dun, Mao 1
Dupront, Alphonse 1

Dupuis, Charles-François 1
Durand-Le Guern 1
Durand, Gilbert 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21
Dante 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Duras, Marguerite 1, 2, 3
Ďurišin, Dionýz 1
Durkheim, Emile 1
Dussault, Jean Joseph 1, 2
Dyserinck, Hugo 1, 2, 3, 4

E

Eaubonne, Françoise d' 1
Eça de Queiroz, José Maria de 1
Eckermann, Johann Peter 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
Eco, Umberto 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Eggli, Edmond 1
Eher, Franz 1
Ehrard, Jean 1
Ehrenfeld Weigel, Christiane 1
Eichendorff 1
Eichner, Hans 1, 2
Eissen, Ariane 1
Eliade, Mircea 1, 2, 3, 4, 5, 6
Eliot, Thomas Stearns 1, 2
Elster, Ernst 1
Eluard, Paul 1
Empédocle 1
Engélibert, Jean-Paul 1, 2
Engels, Friedrich 1
Erasme (Desiderius Erasmus Roterodamus) 1, 2
Ergal, Yves-Michel 1, 2, 3, 4, 5, 6
Escarpit, Denise 1
Escarpit, Robert 1, 2, 3, 4, 5
Eschyle 1, 2
Espagne, Michel 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18

Etiemble, René 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52
Euripide 1
Evrard, Louis 1

F

Fadeïev, Alexandre 1
Fagunwa, Daniel 1
Fallersleben, Hoffmann von 1
Fanon, Frantz 1, 2, 3
Fantin-Latour, Henri 1
Fauriel, Charles 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17
Febvre, Lucien 1
Feenberg, Andrew 1, 2
Fellini, Federico 1
Fendri, Mounir 1, 2, 3
Ferris, David 1
Ferrûs, Beatriz 1
Fichte, Johann Gottlieb 1
Fielding, Henry 1
Finck, Michèle 1, 2, 3, 4, 5, 6
Fischer, Bergmann 1
Fischer, Manfred 1, 2, 3
Fish, Stanley 1
Fitzgerald, Francis Scott 1, 2
Flaubert, Gustave 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21
Fokkema, Douwe 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Folkierski, Wladyslaw 1
Fondanèche, Daniel 1
Fonkoua, Romuald 1, 2, 3, 4
Fontaine, Guy 1, 2, 3, 4
Forget, Philippe 1
Forkel, Johann Nikolaus 1
Forsdick, Charles 1, 2
Forster, Edward Morgan 1

Forster, Georg 1
Foucault, Michel 1, 2, 3, 4, 5, 6
Foucrier, Chantal 1
Fowler, Roger 1
Francke, Alexander 1
Franco Carvalhal, Tania 1, 2, 3, 4, 5
Franco, Bernard 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
François, Etienne 1
Frantz, Pierre 1
Frédéric II 1
Frémont, Armand 1
Frenz, Horst 1
Frenzel, Elisabeth 1, 2, 3, 4
Freud, Sigmund 1, 2, 3, 4, 5, 6
Fried, Istvan 1, 2
Friedel, Adrien-Chrétien 1
Friederich, Werner 1, 2, 3
Friedrich, CasparDavid 1
Fromentin, Eugène 1
Fromm, Harold 1
Frye, Northrop 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16
F. Schlegel 1
Fuller, Loïe 1
Fumaroli, Marc 1
Fusco, Mario 1
Füssli, Johann Heinrich 1

G

Galilée 1
Gallais, Jean 1
Galland, Antoine 1, 2, 3, 4, 5
Galopin, Eugène 1
Galworthy, John 1
Gama, Vasco de 1
Gan, Bao 1
Gao, Fang 1
Gao, Xingjian 1, 2

Garane, Jeanne 1
Garat, Dominique Joseph 1, 2
Garibaldi, Giuseppe 1
Garnier, frères 1
Garnier, Xavier 1, 2
Garrigue, François 1
Gary, Romain 1
Gast, Peter 1
Gauguin, Paul 1
Gautier, Théophile 1, 2, 3, 4
Gauvin, Lise 1
Gayley, Charles Mills 1
Gayraud, Irène 1
Géal, François 1
Geertz, Clifford 1
Gehler, Johann Karl 1
Gély, Véronique 1, 2, 3
Genette, Gérard 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13
Gengembre, Gérard 1
Gennep, Arnold van 1
Gérando, Joseph-Marie de – (voir Degérando) 1, 2
Gérard, Albert S. 1, 2, 3, 4
Gérard, René 1
Gerritsen, Sylvia 1, 2
Gheerardyn, Claire 1
Ghesquiere, Rita 1
Gibran, Khalil 1
Gide, André 1
Gifford, Henry 1
Gil, Mana-Pia 1
Gillespie, Gerald 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13
Gilroy, Amanda 1
Ginguené, Pierre-Louis 1
Giono, Jean 1
Giordani, Pietro 1
Girardin, Emile de 1
Giraudoux, Jean 1

Girnus, Wilhelm 1
Gliksohn, Jean-Michel 1
Glissant, Edouard 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Glotfelty, Cheryll 1, 2, 3
Gnisci, Armando 1, 2, 3
Gobineau, Arthur de 1
Goblot, Jean-Jacques 1
Godeau, Antoine 1
Goebbels, Joseph 1
Gœthe 1
Goethe, Johann Wolfgang von 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124
Gogol, Nicolas 1, 2
Goldoni, Carlo 1
Goldsmith, Oliver 1
Goldzink, Jean 1
Goncourt, Edmond de 1
Goncourt, Edmond et Jules de 1, 2, 3
Góngora, Luis de 1
Goodman, Nelson 1, 2
Gordon, Haim 1
Gorki, Maxime 1
Gothot-Mersch, Claudine 1
Goubet, Jean-François 1, 2
Goumilev, Lev 1
Goytisolo, Juan 1, 2
Graat, Michael de 1
Gracian, Balthazar 1
Gracq, Julien 1
Grangé, Philippe 1
Grassin, Jean-Marie 1, 2

Gravillon, François 1
Greiling, Werner 1
Grell, Isabelle 1
Grève, Claude de 1, 2, 3, 4, 5
Grierson, Karla 1
Griffiths, Gareth 1, 2, 3, 4
Grimberg 1
Grimberg, Michel 1, 2, 3, 4, 5
Grimm, Jakob et Wilhelm 1, 2
Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 1
Gruyter, Walter de 1
Guattari, Félix 1
Guez de Balzac, Jean-Louis 1
Guibert, Hervé 1
Guillén, Claudio 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
Guillevic, Eugène 1
Guislain de Laplace 1
Guizot, François 1, 2
Guthke, Karl S 1, 2
Gutzkow, Karl 1, 2
Guyard, Marius-François 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20

H

Habchi, Sobhi 1
Haberl, Hildegard 1, 2
Habermas, Jürgen 1
Hachette, Louis 1, 2, 3
Haddad-Wotling, Karen 1, 2, 3
Hafiz 1, 2, 3, 4, 5, 6
Halen, Pierre 1
Halévy, Daniel 1
Hallam, Henry 1
Hamlin, Cyrus 1
Hammurabi 1
Han, Zhuxiang 1
Hanslick, Eduard 1

Haquette, Jean-Louis 1, 2
Hardy, Thomas 1
Hargreave, Alec 1
Harpin, Tina 1, 2
Hartmann, Pierre 1
Hazard, Paul 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1, 2, 3, 4, 5, 6
Heine, Heinrich 1, 2, 3, 4, 5, 6
Heine, Peter 1
Helmreich, Christian 1
Hennequin, Emile 1
Henry, Anne 1
Herbelot, Barthélémy de 1, 2
Herder, Johann Gottfried 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17
Hermans, Théo 1, 2
Hermetet, Anne-Rachel 1, 2, 3, 4, 5
Hérodote 1, 2
Hérold, André-Ferdinand 1
Herzlich, Claudine 1, 2, 3
Hesse, Hermann 1, 2
Hetzel, Aurélia 1
Hilton, James 1
Hitler, Adolf 1
Hobhouse, John Cab 1
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 1, 2, 3, 4
Hoffmeyer, Jesper 1
Hofmannsthal, Hugo von 1
Hokusai, Katsushika 1
Hölderlin, Friedrich 1, 2, 3, 4
Holingshed, Raphael 1
Holland, Norman 1
Homère 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Horace 1, 2
Horkheimer, Max 1
Houellebecq, Michel 1
Hugo, Victor 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

Hulme, Keri 1
Humboldt, Alexander von 1
Humboldt, Wilhelm von 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
Hummel, Johann Erdmann 1
Humphouët-Boigny, Diori 1
Husserl, Edmund 1
Huston, John Porter 1
Huston, Nancy 1, 2, 3, 4
Hutcheon, Linda 1
Huysmans, Karl Joris 1, 2, 3, 4
Hynynen, Andrea 1

I
Ibsch, Elrud 1, 2
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 1
Ionesco, Eugène 1, 2, 3, 4, 5, 6
Iser, Wolfgang 1, 2, 3

J
Jaccomard, Hélène 1
Jaccottet, Philippe 1
Jacob, André 1
Jakobson, Roman 1
Jamain, Claude 1, 2
James, Henry 1
Jameson, Fredric 1, 2, 3, 4, 5, 6
Jauss 1, 2
Jauss, Hans Robert 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13
Javitch, Daniel 1
Jean-Aubry, Gérard 1
Jean le Baptiste 1
Jeannerey, Yves 1
Jeune, Simon 1, 2
Jimenez, Marc 1, 2, 3
Jolles, André 1, 2, 3
Jones, Ernest 1
Jones, William 1, 2

Jorland, Gérard 1
Jost, François 1
Jouanny, Robert 1
Joubert, Jean-Louis 1, 2, 3
Jouve, Henri 1
Joyce, James 1, 2, 3
Juan Herrero, Cecilia 1
Juden, Brian 1
Jügel, Carl 1
Julien, Stanislas 1
Jung, Karl Gustav 1
Jünger, Ernst 1
Junker, Georges-Adam 1

K

Kafka, Franz 1, 2, 3, 4, 5, 6
Kahn, Robert 1
Kaiser Gerhard R. 1
Kâlidâsa 1, 2
Kant, Immanuel 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
Kattan, Naïm 1
Kaufmann, Eva 1
Kaufmann, Sarah 1
Keats, John 1
Keilhauer, Annette 1
Kerouac, Jack 1
Kesteloot, Lilyan 1
Khlebnikov, Velemir 1
Kiš, Danilo 1, 2
Kierkegaard, Soren 1
Kiernan, Edward Victor Gordon 1
King, Edward 1
Kipling, Rudyard 1
Kitchin, Joanna 1, 2
Kittel, Harald 1
Klaniczay, Tibor 1
Kleist, Heinrich von 1, 2, 3, 4, 5

Klemperer, Victor 1, 2, 3, 4, 5
Klincksieck, Friedrich 1
Kluckhohn, Paul 1
Knabe Peter-Eckhard 1
Knaupp, Michel 1
Kohlhammer, Wilhelm 1
Kolossov, Vladimir 1, 2, 3
Koltès, Bernard-Marie 1
Koppen, Erwin 1
Korff, Hermann August 1
Kotzebue, August von 1
Kramer, Max 1
Kraus, Cynthia 1
Kreiner, Norbert 1
Kremer-Marietti, Angèle 1
Kristeva, Julia 1
Kundera, Milan 1, 2, 3, 4, 5
Kürtösi, Katalin 1, 2
Kushner, Eva 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Kwahulé, Koffi 1

L

LabouTansi, Sony 1
Lacan, Jacques, 1, 2, 3, 4
Laclavetine, Jean-Marie 1
Lacoue-Labarthe, Philippe 1, 2, 3
Ladmiral, Jean-René 1, 2
Ladvocat, Pierre-François 1
Laferrière, Dany 1
Lagarde, André 1
Laharpe, Jean-François de 1, 2, 3, 4, 5, 6
Lamartelière, Jean 1
Lamartine, Alphonse de 1, 2
Lambert, Hervé-Pierre 1
Lambert, José 1
Lambert, Pierre-Yves 1
La Motte-Fouqué, Friedrich de 1

Landerouin, Yves 1, 2, 3
Landrin, Xavier 1
Lang, Anne-Marie 1, 2
Lanier, Sidney 1
Lanson 1
Lanson, Daniel 1, 2, 3, 4, 5, 6
Lanson, Gustave 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Lanzmann, Claude 1
Lao, She 1
Laplace-Claverie, Hélène 1
La Place, Pierre-Antoine de 1, 2, 3
Lapouge, Gilles 1
Larvaud, Valery 1
Las Casas, Bartolomé de 1
Laurel, Maria Herminia A. 1
Lauretis, Theresa de 1
Lavater, Johann Kaspar 1, 2
Lavocat, Françoise 1, 2
Layaz, Michel 1
Le Blanc, Claudine 1, 2
Le Bris, Michel 1, 2
Le Clézio, Jean-Marie 1, 2
Le Juez, Brigitte 1
Le Men, Yvon 1
Le Tasse (Torquato Tasso) 1, 2, 3, 4
Lecercle, François 1, 2
Leduc, Violette 1
Lefebvre, Henri 1, 2
Lefebvre, Pierre 1
Lefevere, André 1
Lehmann, Joseph 1
Lehugeur, Paul 1
Lejeune, Philippe 1, 2
Lemontov, Mikhaïl 1
Lénine (Vladimir Ilitch Oulianov) 1
Lesage, Alain-René 1
Lessing, Gotthold Ephraim 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

Letourneur, Pierre-Prime-Félicien 1, 2, 3, 4, 5, 6
Lévi-Strauss, Claude 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16
Levin, Harry 1, 2
Lewis, Matthew Gregory 1, 2
Lichtenberger, Henri 1
Liébault, Georges-Adam 1
Link, Hannelore 1
Littré, Emile 1
Liu, James 1
Locatelli, Aude 1, 2
Lohner, Edgar 1
Loliée, Frédéric 1, 2
Lombard, Alfred 1
Lombez, Christine 1
Lope de Vega, Felix 1, 2
Lortholary, Albert 1, 2
Losada, José Manuel 1
Loti, Pierre 1, 2
Lotman, Juri 1, 2
Lotringer, Lucienne 1
Louis XIV 1
Louis XVI 1
Love, Glen 1
Lu, Xun 1
Lukács, Georg 1, 2
Lulle, Raymond 1
Lüsebrink, Hans Jürgen 1, 2
Luther, Martin 1, 2, 3, 4
Lyotard, Jean-François 1, 2

M

Maalouf, Amin 1
Mabanckou, Alain 1
Machado, Antonio 1
Machiavel, Nicolas 1
Macpherson, James 1
Madelénat, Daniel 1, 2

Maeterlinck, Maurice 1
Magris, Claudio 1
Mahomet 1
Maillard, Claude 1
Maistre, Xavier de 1, 2
Makdisi, Saree Samir 1
Makhine, Andrei 1
Malamoud, Catherine 1, 2, 3
Maley, Willy 1
Malherbe, François de 1
Mallarmé, Stéphane 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
Mallet du Pan, Jacques 1
Manet, Edouard 1, 2
Mangeon, Anthony 1, 2, 3
Mann, Thomas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11
Manou 1
Manzoni, Alessandro 1
Marie, Laurence 1
Marino, Adrian 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
Marlowe, Christopher 1, 2
Marmier, Xavier 1
Marmontel, Jean-François 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Marquez Villanueva, Francisco 1
Martel, Charles 1
Martin 1, 2, 3
Martin, Aimé 1
Martin, Ernst 1
Martinière, Guy 1
Marx, Karl 1, 2, 3, 4, 5, 6
Maspéro, François 1
Masson, Jean-Yves 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
Masson, Loys 1
Maugham, Somerset 1, 2
Maupassant, Guy de 1, 2
Mauron, Charles 1, 2
Aiguy, baronne Raymond d'– 1
Mbembe, Achille 1

McDonald, Christie 1
McLeod, John 1, 2
Mead, Margaret 1
Méchouan, Eric 1
Melas, Nathalie 1
Mellier, Denis 1
Meltzl de Lomnitz, Hugo 1, 2, 3, 4, 5
Melville, Herman 1, 2, 3
Mendelssohn, Moses 1
Meng, Hua 1
Mercier, Sébastien 1, 2, 3
Merian-Genast, Ernst 1
Mérimée, Prosper 1
Merle, Robert 1
Merleau-Ponty, Maurice 1
Meschonnic, Henri 1, 2, 3, 4, 5
Métayer, Guillaume 1
Metton, Alain 1
Mews, Siegfried 1, 2
Meyer, Richard 1
Meyssonier, Ernest 1
Michard, Laurent 1
Michaux, Henri 1, 2, 3, 4
Michel, Albin 1
Michelet, Jules 1, 2
Millet-Gérard, Dominique 1
Millin, Aubin-Louis 1, 2
Millner, Liz 1
Milton, John 1, 2, 3, 4
Miner, Earl 1, 2, 3
Mo, Yan 1, 2
Mofolo, Thomas 1
Mohl, Jules 1
Moï, Anna 1
Molière 1, 2, 3
Moline, Pierre-Louis 1
Molinié, Georges 1

Molino, Jean 1
Mollin, Michel 1
Monchoux, André 1
Mondor, Henri 1
Mons, Isabelle 1
Montaigne, Michel de 1, 2
Montandon-Binet, Christiane 1
Montandon, Alain 1, 2, 3, 4
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat 1, 2
Montupet, Pascale 1
Moore-Gilbert, Bart 1
Moreau, Gustave 1, 2
Moretti, Franco 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28
Mortier, Daniel 1, 2, 3, 4
Mortier, Roland 1
Moscovici, Serge 1, 2
Mouawad Wajdi 1
Moulton, Richard Green 1
Mounin, Georges 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Moura, Jean-Marc 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
Mouralis, Bernard 1, 2
Moureau, François 1
Mousli, Béatrice 1
Mozart, Wolfgang Amadeus 1, 2
Mukherjee, Bharati 1
Münch, Marc-Mathieu 1, 2
Mundt, Theodor 1
Murillo, Bartolomé Esteban 1
Murnau, Friedrich Wilhelm 1, 2
Murphy, David 1, 2, 3, 4, 5, 6
Musil, Robert 1
Mustoxidi, Théodore Mavroïdi 1
Muxart, Virginie 1
Muzelle, Alain 1
N’Sondé, Wilfried 1

N
Nabokov, Vladimir 1
Nabuchodonosor II 1
Nancy, Jean-Luc 1, 2
Napoléon Ier 1, 2, 3, 4
Napoléon III 1
Naves, Raymond 1
Necker de Saussure, Albertine-Adrienne 1, 2
Nerval, Gérard de 1, 2, 3, 4, 5, 6
Nethersole, Reingard 1
Neumann, Manfred 1
Nevoltry, Florence 1
Nichols, Stephen G 1
Nicin, Arthur 1
Nicolas, Jérôme 1
Nières-Chevrel, Isabelle 1
Nietzsche, Friedrich 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13
Nimrod (NimrodBenaDjangrang) 1
Nishida, Kitaro 1
Nobel, Alfred 1, 2
Nodier, Charles 1
Noël, François J. M. 1, 2
Nourrit, Louis-Robert 1
Novalis (Georg Philipp Friedrich Freiherrvon Hardenberg) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

O
Obama, Barack 1
Okara, Gabriel 1
Okri, Ben 1
Olivier, Estelle 1
Ondaatje, Michael 1
Orner, Esther 1
Ors, Eugenio d’ 1, 2
Orsenna, Erik 1
Ortega y Gasset, José 1, 2, 3, 4
Orville, Xavier 1

Ossian 1, 2, 3
Österle, Günther 1
Du Bos , Charles 1, 2, 3
Ovide 1
Owen, Stephen 1, 2
Oxenford, John 1
Ozanam, Frédéric 1, 2, 3, 4

P

Pageaux, Daniel-Henri 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31
Pal, Jozsef 1, 2
Palumbo-Liu, David 1
Pange, Pauline de 1
Paris, Gaston 1, 2
Parizet, Sylvie 1
Parnet, Claire 1, 2
Pasolini, Pier-Paolo 1
Passeron, Jean-Claude 1
Passeron, René 1
Paul Van Tieghem 1
Paz, Octavio 1, 2, 3, 4, 5
Peeters, Benoît 1
Perec, Georges 1, 2
Perrault, Charles 1, 2, 3
Perrot-Corpet, Danielle 1
Perrot d'Ablancourt, Nicolas 1, 2
Perrot, Jean 1
Pétrarque (Francesco Petrarca) 1, 2
Peyrache-Leborgne, Dominique 1, 2
Phelps Stallknecht, Newton 1
Philippe II 1
Picard, Alphonse 1
Picard, Raymond 1
Picard, Timothée 1, 2, 3
Picasso, Juan Pablo 1
Pichois, Claude 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Picon, Gaëtan 1
Pilate, Ponce 1
Pille, René-Marc 1
Pineau, Gisèle 1
Pirotte, Jean-Claude 1
Placial, Claire 1, 2
Platon 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Plaute 1, 2
Plon, Henri 1
Plutarque 1, 2
Poe, Edgar Allan 1, 2, 3, 4
Poirier, Jacques 1
Polet, Grégoire 1
Polo, Marco 1
Pope, Alexander 1
Posnett, Hutcheson Macaulay 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13
Posthumus, Stéphanie 1, 2, 3
Pouchkine, Alexandre 1
Poulet, Georges 1, 2, 3
Poulin, Isabelle 1, 2
Pound, Ezra 1
Pozuelo, José Maria 1
Praxitèle 1
Preisswerk, Samuel 1
Prendergast, Christopher 1
Prignitz, Gisèle 1
Proust, Marcel 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
Prungnaud, Joëlle 1, 2, 3

Q
Queneau, Raymond 1
Quevedo (Francisco Gómez de QuevedoVillegas y SantibáñezCevallos) 1, 2
Quinet, Edgar 1

R
Racine, Jean 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Radek, Karl 1
Ragi, Tariq 1, 2
Raharimanana, Jean-Luc 1
Raibaud, Martine 1
Rallo-Ditche, Elisabeth 1, 2, 3, 4, 5, 6
Rambaud, Patrick 1
Rancière, Jacques 1, 2
Raulet, Gérard 1, 2
Ravel, Maurice 1
Raymond, George Lansing 1
Raynal, Patrick 1, 2
Recht, Roland 1
Reclus, Onésime 1
Redon, Marie 1
Regaldo, Marc 1
Rehm, Walther 1
Reibel, Emmanuel 1
Reichardt, Rolf 1
Reichler, Claude 1
Reinhard, Karl Friedrich 1
Remak, Henry 1, 2, 3, 4
Remarque, Erich Maria 1
Renard, Emile 1
Rénier, Philippe 1
Reyn, Théophile 1
Ricardo, Miguel Alfonso 1
Ricci, Charles 1
Ricci, Elena 1
Richard, Jean-Pierre 1
Richardson, Samuel 1, 2
Richter, Jean-Paul 1, 2
Richter, Karl 1
Ricœur, Paul 1
Rieder, Frédéric 1
Riesz, Janos 1, 2
Riffaterre, Michaël 1
Rimbaud, Arthur 1, 2, 3

Risterrucci-Roudnicky, Danielle 1, 2, 3, 4, 5, 6
Rivette, Jacques 1
Rizzante, Massimo 1, 2
Robbe-Grillet, Alain 1, 2
Robbins, Bruce 1
Robert, Marthe 1, 2
Robespierre, Maximilien de 1
Robinson, Henry Crabb 1
Rocco, Paulo Roberto 1
Roche, Roger-Yves 1
Rodenberg, Julius 1
Rœsler, Stéphanie 1
Rohr, René 1
Rolland, Romain 1
Röllig, Wolfgang 1
Romains, Jules 1
Romero Lopez, Dolores 1
Romestaing, Alain 1
Roque, Georges 1
Rorschach, Hermann 1
Roth, Josef 1
Rouaud, Jean 1, 2, 3
Rougemont, Denis de 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Rougemont, Martine de 1
Rousseau, André-Michel 1, 2, 3, 4, 5
Rousseau, Jean-Jacques 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Rowlett, John 1
Rowley, Anthony 1
Rubiales, Lourdes 1, 2
Rüdiger, Horst 1
Rueckert, William 1
Rukingama, Luc 1
Rushdie, Salman 1, 2, 3

S

Sabato, Ernesto 1
Sacy, Silvestre de 1, 2, 3

Sade, Marquis de 1
Said, Edward 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19
Saint-Augustin 1
Saint-François Xavier 1
Saint-Girons, Baldine 1
Saint-John Perse 1, 2, 3
Saint-Martin, Louis-Claude de 1
Saint-Paul 1
Saint-Saëns 1
Sainte-Beuve, Charles-Augustin 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Saintsbury, George Edward Bateman 1
Saintyves, Pierre 1
Salado, Régis 1, 2, 3
Sammarcelli, Françoise 1, 2
Sand, George 1
Sansal, Boualem 1
SarfatiLanter, Judith 1
Sartre, Jean-Paul 1, 2, 3
Saussure, Ferdinand de 1, 2
Saussy, Haun 1, 2, 3, 4
Sauzin, Louis 1
Schaeffer, Jean-Marie 1, 2
Schaffner, Alain 1
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Scherer, Jacques 1
Schiller 1
Schiller, Friedrich 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14
Schlagdenhauffen, Alfred 1
Schlanger, Judith 1
Schlegel 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
Schlegel, August Wilhelm 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44
Schlegel, Friedrich 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35
Schleiermacher 1
Schleiermacher, Friedrich 1, 2, 3, 4, 5

Schmeling, Manfred 1
Schmidt, Erich 1
Schmitt, Claudia 1, 2
Schmitz-Emans, Monika 1, 2
Schoentjes, Pierre 1
Schöningh, Ferdinand 1
Schopenhauer, Arthur 1, 2, 3, 4, 5, 6
Schrimpf, Hans Joachim 1
Schuerewegen, Franc 1
Schultze, Brigitte 1
Schulz, Bernhard 1
Schuré, Edouard 1
Schwab, Raymond 1
Schwartz, Paula 1
Schwartz, Roberto 1
Schweppenhäuser, Hermann 1
Scott, Fred Newton 1
Scott, Walter 1, 2, 3
Sébillot, Paul 1
Segalen, Victor 1, 2, 3, 4, 5
Seghers, Rien T. 1, 2, 3
Sellier, Philippe 1
Semprun, Jorge 1
Senancour, Etienne Pivert de 1
Senghor, Léopold Sédar 1, 2, 3, 4, 5, 6
Serres, Michel 1, 2, 3, 4, 5
Shakespeare 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Shakespeare, William 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45
Shelley, Mary 1, 2, 3, 4, 5
Shen, Yanbing 1
Siaflekis, Zacharias 1
Sibley-Esposito, Claire 1
Siess, Jürgen 1
Siganos, André 1, 2, 3, 4
Sije, Dail 1

Silva, Lorenzo 1
Simasotchi-Bronès, Françoise 1, 2
Simon, Anne 1
Sinopoli, Franco 1, 2
Sironval, Margaret 1
Sismondi, Jean Charles Léonard Simonde de 1, 2, 3, 4, 5
Smit, Wisse Alfred Pierre 1
Smith, Sidonie 1
Snyder, Gary 1
Sobry, Jean-François 1
Socrate 1, 2, 3
Soden, Wolfram von 1
Ségur, comtesse de – 1
Sophocle 1, 2, 3, 4, 5, 6
Soreil, Arsène 1
Soriano, Marc 1
Souiller, Didier 1, 2, 3, 4, 5
Sounac, Frédéric 1, 2
Souriau, Etienne 1, 2
Souriau, Paul 1
Spemann, Adolf 1
Spengler, Oswald 1
Spielhagen, Friedrich 1
Spieß, Johann 1
Spingarn, Joel Elias 1
Spinoza, Baruch 1
Spivak, Gayatri 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16
Stackelberg, Jürgen von 1, 2
Staël 1, 2, 3
Staël, Auguste de 1
Staël, Germaine de 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51
Staline, Joseph 1
Stallknecht, Newton P. 1
Stanton, Gareth 1
Starobinski, Jean 1, 2, 3, 4

Stead, Evanghélia 1
Steele, Joshua 1
Stegmann, André 1
Steiger, Manfred 1
Stein, Gertrud 1
Steiner, George 1, 2, 3, 4, 5, 6
Steiner, Rudolf 1, 2
Steins, Martin 1
Stendhal 1, 2, 3
Sterne, Laurence 1
Stevenson, Robert-Louis 1
Stoker, Bram 1, 2, 3
Strasser, Anne 1
Strelka, Joseph 1
Strich, Fritz 1, 2
Stroz, Julie 1
Struc, Roman 1, 2
Stucken, Eduard 1
Suard, François 1
Suberchicot, Alain 1
Suchet, Myriam 1, 2
Sue, Eugène 1
Suleiman, Susan R. 1
Sultan, Patrick 1
Sulzer, Johann Georg 1
Svit, Brina 1
Swedenborg, Emanuel 1
Swift, Jonathan 1
Symons, Arthur 1
Syndram, Karl Ulrich 1, 2
Szavai, Janos 1
Sznycer, Evelyne 1
Szondi, Peter 1, 2

T
Taine, Hippolyte 1, 2
Tamari, Shlomit 1

Tanoukhi, Nirvana 1, 2
Tayama, Reishi 1
Taylor, Michael 1
Tazerout, Mohand 1
Teilhard de Chardin, Pierre 1
Tennyson, Alfred 1
Tenorio da Motta, Leda 1
Térence 1, 2
Texte, Joseph 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
Théétète 1
Thibaudeau, Jean 1
Thibaudet, Albert 1, 2
Thomas, Dominic 1
Thomson, James 1
Thorel-Cailleteau, Sylvie 1
Thucidide 1
Thurot, Jean-François 1
Tieck 1, 2
Tieck, Ludwig 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
Tiffin, Helen 1, 2, 3
Todorov, Tzetan 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
Tomachevski, Boris 1, 2, 3, 4, 5
Tomasula, Steve 1
Tomiche, Anne 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
Tötösy de Zepetnek, Steven 1, 2, 3, 4
Toudoire-Surlapierre, Frédérique 1, 2, 3, 4
Tourgueniev, Ivan 1
Tourneisen, Jean-Jacques 1
Tournier, Michel 1
Träger, Claus 1
Tran-Gervat, Yen-Mai 1
Tressan, Maurice-Elisabeth Lavergne de 1
Treuttel, Jean-Georges 1
Triolet, Elsa 1, 2
Trocan, Lelia 1
Tronchon, Henri 1
Trotsky, Léon 1

Trottein, Serge 1
Troubetzkoy, Wladimir 1, 2, 3, 4, 5, 6
Trouillot, Lyonel 1
Trousson, Raymond 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
Turbet-Delof, Guy 1
Tutuola, Amos 1
Tzara, Tristan 1, 2

U
Uhland, Ludwig 1
Unger, Rudolf 1

V
Vaillant-Carmanne, Joseph Guillaume 1
Vajda, György M. 1, 2, 3, 4
Valdès, Mario 1, 2
Valentin, Jean-Marie 1
Valéry, Paul 1, 2, 3, 4
Vallaeys, Anne 1
Van Delft, Louis 1, 2
Van Gorp, Hendrik 1
Van Tieghem, Paul 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32
Van Tieghem, Philippe 1, 2, 3
Vasarelli, Victor 1
Vautrin, Jean 1
Vega, Maria José 1, 2
Velter, André 1
Verdi, Giuseppe 1, 2
Verga, Giovanni 1
Verhaeren, Emile 1
Verlaine, Paul 1, 2
Vernadsky, Vladimir 1
Vernant, Jean-Pierre 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
Verne, Jules 1, 2
Verret, Michel 1
Vertov, Dziga 1

Vettorato, Cyril 1
Viala, Alain 1, 2, 3
Viatte, Auguste 1
Vico, Giambattista 1
Victor, Gary 1
Victoria 1
Vidal-Naquet, Pierre 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
Viernes, Simone 1
Vigny, Alfred de 1
Villanueva, Dario 1
Villemain 1
Villemain, Abel-François 1, 2, 3, 4, 5, 6
Villers 1
Villers, Charles de 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16
Villiers de l'Isle Adam, Auguste de 1
Viollet-le-Duc, Eugène 1
Vion-Dury, Juliette 1, 2
Virgile 1, 2, 3, 4, 5
Visconti, Luchino 1
Degérando, Joseph-Marie 1, 2
Voisin, Bérangère 1
Voisine, Jacques 1, 2
Voltaire 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
Voss, Johann Heinrich 1
Vouilloux, Bernard 1, 2
Vuillemin, Alain 1

W

Waberi, Abdourahman 1
Wagner, Richard 1, 2, 3
Wallerstein, Immanuel 1, 2, 3, 4, 5, 6
Walter, Philippe 1, 2, 3, 4, 5
Waltzel, Oskar 1
Wang, Ning 1
Warren, Austin 1, 2, 3, 4
Weber, Anne-Gaëlle 1
Weber, Henri 1

Weinberg, Bernard 1
Weisgerber, Jean 1
Weisstein, Ulrich 1, 2
Wellek, René 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28
Werner 1
Werner, Karl Ferdinand 1
Werner, Michael 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
Westphal, Bertrand 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
White, Gilbert 1
Wieland 1, 2
Wieland, Christoph Martin 1, 2, 3
Wilde, Oscar 1, 2, 3, 4, 5, 6
Wilkins, John 1
Winckelmann, Johann Joachim 1, 2, 3, 4
Winterhalter, Christian 1, 2
Wittaker, Clio 1
Wittgenstein, Ludwig 1
Wittich, Wilhelm 1
Wittmer, Louis 1, 2, 3
Wiwa, Ken-Saro 1
Wolf, Christa 1
Wolfenstein, Martha 1
Wölfflin, Heinrich 1, 2
Woodberry, George Edward 1
Woolf, Virginia 1
Wordsworth, William 1
Würtz, Charles Adolph 1

X
Xerxès 1

Y
Ye Shuxian 1
Yeats, William Butler 1, 2
Young, Edward 1
Yourcenar, Marguerite 1, 2, 3, 4

Z
Zaragoza, Georges 1
Zeffirelli, Franco 1
Zelenka, Milos 1
Zhang, Yinde 1, 2
Zieger, Karl 1, 2
Zima, Pierre V. 1
Zimmermann, Bénédicte 1
Zoberman, Pierre 1
Zola, Emile 1, 2, 3, 4, 5
Zouribichvili, François 1
Zuber, Roger 1, 2
Zufferey, Joël 1
Zweig, Stefan 1, 2

Notes

1. Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée*, Paris, Armand Colin, (coll. « U ») 1983.

2. Fernand Baldensperger, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Préface de Jean Adrians, Paris, Éditions Pétra, 2012, p. 23.

3. *Ibid.*, p. 12.

4. George Steiner, « Qu'est-ce que la littérature comparée ? », traduit de l'anglais par Louis Evrard, *L'Idée d'Université.—XXII*, p. 383-393 ; citation p. 383.

5. *Ibid.*, p. 384.

6. *Ibid.*, respectivement p. 385-6, p. 384 et p. 388.

7. *Ibid.*, p. 391.

8. Susan Bassnett, *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 1993, p. 1. L'introduction occupe les p. 1-11. Les citations en langues étrangères figurent dans ce volume en traduction française. Sauf indication éditoriale ou mention du traducteur, elles sont de mon fait.

9. Catherine Coquio, « Une discipline contre la discipline ou le comparatisme est un mimétisme », *in* Sylvie Ballestra-Puech et Jean-Marc Moura (dir.), *Le Comparatisme aujourd'hui*, Lille, Presses de l'université Charles-de-Gaulle-Lille 3, Coll. « UL3 Travaux et recherches », 1999, p. 249-267 ; citation p. 249.

10. *Ibid.*, p. 250.

11. Jean-Marie Carré, « Avant-propos », in : Marius-François Guyard, *La Littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Que sais-je ? », n° 499), p. 5-6, citation : p. 5, note 1.

12. *Ibid.*,p. 6.

13. Le titre initial était *Sur la manière essentiellement différente dont les poètes français et les allemands représentent l'amour* (1806).

1. Louis de Bonald, *Pensées sur divers sujets* ; la formule apparaît pour la première fois dans un article du *Mercure de France*, n° 41, 1er ventôse an X (25 février 1802). La formulation complète est : « La littérature est l'expression de la société, comme la parole est le propre de l'homme ».

2. Yves Chevrel, *La Littérature comparée*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »), 1997 (1989), p. 8.

3. *La Décade*, n° 2, 20 vendémiaire an IX, p. 72 et 70.

4. In : Kurt Mueller-Vollmer (ed.), *Poesie und Einbildungskraft*, Stuttgart, Metzler, 1967, p. 126.

5. T. XIII, p. 380-409.

6. *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Sämmtliche Werke*, éd. E. Bőcking, Leipzig, Weidmann, 1846, t. V, p. 24.

7. *De l'Allemagne* (1813), éd. Simone Balayé, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, 2 vol., t. I, p. 69.

8. Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe* (1813), Paris, Treuttel et Würtz, 1829, t. I, chap. X, p. 422. Voir aussi le chapitre XII, t. II, p. 41.

9. « Die altdeutschen Minnelieder » (1803), préface à « Minnelieder a », in : *Kritische Schriften* in 4 Bden, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1848, t. I, notamment p. 193, où il évoque les poèmes d'Artus, composés d'abord par les Provençaux et les Français, puis transposés par les *Minnesänger* allemands.

10. Schlegel tient des conférences à Berlin durant trois hivers, de 1801 à 1804, et les fait paraître sous le titre de *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*. Il aborde en 1803-1804 sa troisième et dernière série de conférences, intitulée *Histoire de la littérature romantique* (*Geschichte der romantischen Litteratur*). In : *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. v. Edgar Lohner, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1962-1974, 7 vol., t. IV ; voir p. 33.

11. *Geschichte der europäischen Literatur* (1803-1804), in : *Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795-1804*. In : *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. par Ernst Behler avec la collaboration de Jean-Jacques Anstett et Hans Eichner, Munich, Paderborn, Vienne, Ferdinand Schöningh et Zürich, Thomas-Verlag, 1958-1980, 35 vol., t. XI, p. 141.

12. *Geschichte der alten und neuen Literatur*, hrsg. v. Hans Eichner, *in Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, t. VI, 1961, notamment le début de la septième leçon, p. 184.

13. *Entretiens avec Eckermann*, 31 janvier et 15 juillet 1827.

14. 31 janvier 1827. Voir Hans Joachim Schrimpf, *Goethes Begriff der Weltliteratur. Essay*, Stuttgart, Metzler, 1968, p. 13.

15. *Goethe und die Weltliteratur*, Bern, A. Francke AG. Verlag, 1946, p. 351.

16. Voir Yves Chevrel, *La Littérature comparée, op. cit.*, p. 26-7.

17. « La méthode de l'histoire littéraire », in : *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire* [1903], éd. Henri Peyre, Paris, Hachette, 1965.

18. *Theory of Literature* (1942-1956), 3e éd. révisée, Harmondsworth, Penguin Books, 1963, chapter 19 : « Literary History ».

19. *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Athenaeum in Berlin, 1841, p. 3 et 5.

20. *Cours de littérature française. Tableau de la littérature au XVIIIe siècle*, t. I-IV. Genève, Slatkine Reprints, 1974 (réimpr. de l'éd. de 1868), p. 8 (iv-vj).

21. *Charles de Villers – 1765-1815. Un intermédiaire entre la France et l'Allemagne et un précurseur de Mme de Staël*, Genève, Georg et Cie et Paris, Hachette et Cie, 1908.

22. *Auguste-Guillaume Schlegel et Madame de Staël d'après des documents inédits*, Paris, Albert, 1938, p. 234, note 1.

23. *Eléments de littérature* (1787), Paris, Firmin Didot, 1846, 3 vol., t. I, p. 1.

24. *Geschichte der alten und neuen Literatur, op. cit.*, p. VI et VIII.

25. Lettre à Mrs. Clarkson du 29 novembre 1811, à propos des leçons de Coleridge. *Coleridge's Lectures and Notes on Shakespeare and Other English Poets*. Collected by T. Ashe, London, George Bell and Sons, 1888, p. 21.

26. *Notes and Lectures upon Shakespeare and upon some of the old Poets and Dramatists with other Literary Remains*, ed. Mrs H. N. Coleridge, London, William Pickering, 1849, 2 vol., t. I, p. 3. Voir également ses protestations évoquées dans le *Morning Chronicle* du 29 décembre 1818, où le journaliste démontre l'antériorité de ses idées sur celles d'A. W. Schlegel

(Coleridge, *The Philosophical Lectures, 1818-1819*, ed. Kathleen Coburn, New York, Philosophical Library, 1949, p. 467-468).

27. *The Philosophical Lectures, ibid.*, p. 6.

28. *Cours de Belles-Lettres*, tenu à Dôle de juillet 1808 à avril 1809, éd. Annie Barraux, Genève, Droz, 1988, p. 44.

29. Fernand Baldensperger, « Littérature comparée. Le mot et la chose », *Revue de Littérature Comparée*, vol. I, n° 1, janv.-mars 1921, p. 5-29 ; références p. 8 et p. 15. Voir également Hendrik Birus, « The Co-emergence of *Weltliteratur* and *littérature comparée* », in : Reingard Nethersole (dir.), *Comparative Literature in an Age of Multiculturalism*, vol. I des *Actes* du XVI^e^ Congrès de l'AILC : « Transitions and Transgressions in an Age of Multiculturalism », 13-19 août 2000, Pretoria, Unisa Press, 2005, p. 26-35 ; référence p. 31.

30. Voir Hendrik Birus, *ibid.*

31. Voir Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin (coll. « Cursus »), 1994, p. 7.

32. Voir Fernand Baldensperger, « Littérature comparée. Le mot et la chose », *loc. cit.*, p. 8-9.

33. Voir Yves Chevrel, *La Littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Que sais-je ? », 6^e^ éd., 2009, p. 98.

34. Voir René Wellek, « The Name and Nature of Comparative Literature », in : *Discrimination : Further Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1970.

35. Roger Bauer, « Comparatistes sans Comparatisme », in : Mario J. Valdes, Daniel Javitch, A. Owen Aldridge (dir.), *Comparative Literary History as Discourse. In Honour of Anna Balakian*, Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York, Paris, Wien, Peter Lang, 1992, p. 41-47 ; citations respectivement p. 41 et p. 43.

36. Georges Cuvier, *Le Règne animal distribué d'après son organisation pour servir de base à l'histoire naturelle des animaux et d'introduction à l'anatomie comparée*, Paris, éd. de 1916 : « Préface », t. I, p. 5 ; éd. de 1829-1830, t. I, « Introduction », p. 6. Voir Roger Bauer, « Comparatistes sans Comparatisme », *loc. cit.*, p. 44.

37. Voir sur ce point Roger Bauer, « Origines et métamorphoses de la littérature comparée », in : Roger Bauer, Douwe Fokkema et Michael de Graat (dir.), *Proceeding of the XIIth Congress of ICLA* [1988], München, Iudicium Verlag, 1990, 5 vol., t. I, p. 21-27.

38. Voir à ce sujet Fernand Baldensperger, « Littérature comparée. Le mot et la chose », *loc. cit.*, p. 14.

39. Jean-Jacques Ampère, *Littérature et voyages : Allemagne et Scandinavie*, Paris, Paulin, 1833, p. 29.

40. Hutcheson Maucaulay Posnett, *Comparative Literature*, London, Kegan Paul, Trench & Co., 1886.

41. Gerald Gillespie, *By Way of Comparison. Reflections on the Theory and Practice of Comparative Literature*, Paris, Champion, 2004, p. 194. Voir également, sur le sujet, son article introductif dans *Littérature comparée/Littérature mondiale : Comparative Literature/World Literature*, dir. Gerald Gillespie, vol. 5 des *Proceedings of the Xth Congress of ICLA* [1985], New York, Berne, Paris, University of North Carolina Press, 1991.

42. Hendrik Birus, « The Co-emergence of *Weltliteratur* and *littérature comparée* », *loc. cit.*, p. 26.

43. *Ibid.*, p. 29.

44. Ces éléments sont repris à Hendrik Birus, *ibid.*, p. 30.

45. Sainte-Beuve, *Revue des Deux Mondes*, 1^er^ septembre 1868 [*Nouveaux Lundis*, t. XIII].

46. Fernand Baldensperger, « Littérature comparée. Le mot et la chose », *loc. cit.*, p. 5.

47. Daniel Madelénat, « Comment écrire l'histoire de la littérature comparée ? », *Revue de Littérature Comparée*, LXXIV, n° 3 (295), juil.-sept. 2000, n° spécial *Relire les comparatistes français*, dirigé par Pierre Brunel et Jean-Marc Moura, p. 263-273, citations p. 263, p. 268 et p. 272.

48. Voir Michel Espagne, *Le Paradigme de l'étranger. Les chaires de littérature étrangère au XIX^e^ siècle*,Paris, Le Cerf (« Bibliothèque franco-allemande »), 1993.

49. Le compte rendu de Fauriel a été publié dans trois livraisons de la revue, entre mai et juin 1800.

50. Sainte-Beuve, *Revue des Deux-Mondes*, 1845, t. X, p. 669. Les tragédies de Manzoni, traduites par Fauriel en 1823, sont *Le Comte de Carmagnola* et *Adelghis*.

51. Fauriel, *Histoire de la littérature provençale*, édition Jules Mohl, Paris, Duprat, 1846, p. VI. La citation est reprise à Claude de Grève, « Claude Fauriel (1772-1844) », *Revue de Littérature Comparée*, LXXIV, n° 3 (295), juil.-sept. 2000, p. 275-283 ; citation p. 281. Claude de Grève précise que les cours de Fauriel ont fait l'objet d'une édition partielle, dans la

Revue des Deux-Mondes, et que l'édition complète de Jules Mohl a été reprise chez Auguste Durand en 1854. Elle consacre par ailleurs les p. 278-280 aux *Chants populaires de la Grèce moderne*.

52. Antoine-Frédéric Ozanam, *Œuvres complètes*, Paris, Lecoffre, 1855-1865, 1er vol., t. VIII, p. 105. La remarque est reprise à l'étude de Pierre Brunel, « Frédéric Ozanam (1813-1853) et l'enseignement des littératures étrangères », *Revue de Littérature Comparée*, LXXIV, no 3 (295), juil.-sept. 2000, p. 287-305. La plupart de nos remarques sur Ozanam prennent leur source dans cet article. Pierre Brunel cite comme « ouvrage de base » à toute étude sur Ozanam l'*Essai de bibliographie chronologique sur Antoine-Frédéric Ozanam (1813-1853)*, publié en 1933 par l'abbé Eugène Galopin.

53. Voir *ibid.*, p. 293-294 et p. 303.

54. Cité par Jacques Dugast, « Xavier Marmier (1808-1982) », *ibid.*, p. 307-316 ; citation p. 309.

55. Joseph Texte, *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, Paris, Hachette, 1895, p. 455.

56. Joseph Texte, *Etudes de littérature européenne*, Paris, A. Colin, 1898, p. 23. Sur ces questions, voir Olivier H. Bonnerot, « Joseph Texte (1865-1900) », *Revue de Littérature Comparée*, LXXIV, no 3 (295), juil.-sept. 2000, p. 317-321 ; références respectivement p. 321 et p. 320.

57. Armando Gnisci et Franco Sinopoli, *Letteratura comparata. Volume primo. Storia e testi*, Roma, Sovera, 1995. De même leur ouvrage *Manuele storico di letteraturea comparata*, Roma, Meltemi, 1997, débute son parcours anthologique par ce texte. Celui-ci figure dans : Louis-Paul Betz, *La Littérature comparée. Essai bibliographique*, introd. par Joseph Texte, Strasbourg, Karl J. Trübner, 1900.

58. *Ibid.*, p. 11 pour Louis-Paul Betz ; p. XIX pour Joseph Texte, qui parle plus précisément d'« histoire comparée des littératures modernes » (voir également p. XXV).

59. Eduardo F. Coutinho et Tania Franco Carvalhal (dir.), *Literatura Comparada. Textos fundadores*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

60. Voir Harry Levin, « Ezra Pound and the Idea of Comparative Literature », in : Milán Dimić et Eva Kushner (dir.), *Actes du VIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée/ Proceedings of the 7th Congress of the International Comparative Literature Association, 1. Littératures américaines/ Literatures of America*, Stuttgart, Erich Bieber (Kunst und Wissen), 1979, p. 545-552, références p. 547.

61. Damrosh, David, Melas, Natalie et Buthelezi, Mbongiseni (dir.), *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightment to the Global Present*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2009.

62. « Littérature comparée. Le mot et la chose », *loc. cit.*., p. 9 et p. 23.

63. *Ibid.*, p. 9.

64. *Ibid.*, p. 17-18.

65. Voir Gerald Gillespie, *By way of comparison, op. cit.*, p. 195.

66. Paul Van Tieghem, *La Littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1931.

67. Hutcheson Macaulay Posnett, « The Science of Comparative Literature », *The Contemporary Review*, vol. LXXIX, 1901, p. 870.

68. Matthew Arnold, *Discourses in America*, London, Macmillan and Co., 1885, p. 136.

69. Hutcheson Macaulay Posnett, *Comparative Literature, op. cit.*, p. V. La référence à Arnold figure p. VI.

70. *Ibid.*, p. VI.

71. *Ibid.*, p. 240-241.

72. Fernand Baldensperger, « Littérature comparée. Le mot et la chose », *loc. cit.*, p. 21.

73. *Ibid.*, respectivement p. 6 et p. 12.

74. Cité par Daniel-Henri Pageaux, « Paul Hazard (1878-1944) », *Revue de Littérature Comparée*, LXXIV, no 3 (295), juil.-sept. 2000, p. 339-347 ; citation p. 345-346.

75. Edmond Eggli, *Schiller et le romantisme français*, Paris, Librairie française, 1927 ; Genève, Slatkine Reprints, 1970 ; 2 vol.

76. Voir les études de Pascal Dethurens, « Paul Van Tieghem (1871-1959) » : portrait du comparatiste en "bon européen" » et de Jean-Marc Moura, « Jean-Marie Carré (1887-1958) : images d'un comparatiste », *Revue de Littérature Comparée*, LXXIV, no 3 (295), juil.-sept. 2000, respectivement p. 349-360 et p. 361-372.

77. Paul Van Tieghem, *La Littérature comparée, op. cit.*, 1931, respectivement p. 5 et p. 12.

78. Voir Jean-Marc Moura, « Jean-Marie Carré (1887-1958) : images d'un comparatiste », *loc. cit.*, p. 364 et p. 366-368.

79. Voir René Etiemble, *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, Gallimard, 3e éd., 1975, p. 19.

80. Haun Saussy, « The State of the Discipline, 2004 », in : Haun Saussy (dir.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, p. 3-42 ; référence p. 6.

81. *Ibid.*, p. 7.

82. *Ibid.*, p. 8.

83. Hugo Meltzl de Lomnitz, « Present Tasks of Comparative Literature », in : Hans-Joachim Schulz and Philip H. Rhein (dir.), *Comparative Literature. The Early Years*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1973, p. 53-62 ; citation p. 56. Ce point est commenté par David Ferris, « Indiscipline », in : Haun Saussy (dir.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, p. 78-99 ; référence p. 79.

84. Haun Saussy, « The State of the Discipline, 2004 », *loc. cit.*, p. 9.

85. *Ibid.*

86. *Ibid.*, p. 10.

87. Voir Fernand Baldensperger, « Littérature comparée : le mot et la chose », *loc. cit.*, p. 22.

88. Voir Gerald Gillespie, *By way of comparison, op. cit.*, p. 196-198.

89. Voir Gerald Gillespie, *By way of comparison, op cit.*, p. 194.

1. Voir Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Le Seuil (« La couleur des idées »), 1998, p. 9-10. L'ouvrage d'Austin Warren et de René Wellek, publié aux Etats-Unis en 1949, a été publié en traduction française en 1971 aux Editions du Seuil.

2. « La crise de la littérature comparée », *loc. cit.*, p. 283.

3. *Ibid.*, p. 284.

4. *Ibid.*, p. 291.

5. Voir *ibid.*, p. 290 : « L'artificielle démarcation entre littérature "comparée" et "générale" devrait être abandonnée ».

6. Voir *ibid.*, respectivement p. 291 et p. 290.

7. Publié dans la *Revue de Littérature Comparée*, vol. XXX, n° 1, janv.-mars 1956, p. 136-144 ; citation p. 140.

8. René Etiemble, *Comparaison n'est pas raison […], op. cit.*, p. 72.

9. Voir *loc. cit.*, p. 290.

10. « Literary Theory, Criticism and History », in : René Wellek, *Concepts of Criticism, op. cit.*, p. 1-20 ; références p. 1.

11. Dans le *Salon de 1846*, Baudelaire écrit : « Qui dit romantisme dit art moderne », retournant le rapport d'équivalence établi par Hugo, dans la « Préface » de *Cromwell*, en 1827 (« Qui dit art moderne dit romantisme »).

12. Voir par exemple Roger Bauer, *La Belle Décadence. Histoire d'un paradoxe littéraire, op. cit*.

13. René Etiemble, *Comparaison n'est pas raison […]*, p. 70-71.

14. *Ibid.*, p. 100.

15. Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « PUF Ecriture »), 1988, respectivement p. 95, p. 94 et p. 96.

16. *Ibid.*, respectivement p. 92 et p. 93.

17. Adrian Marino, « Etiemble et les invariants », *Komparatistische Hefte 1* (1980) : *Europäisch-afrikanische Literaturbeziehungen*, Universität Bayreuth, p. 14-20 ; citations respectivement p. 14 et p. 16.

18. *Ibid.*, respectivement p. 14 et p. 15.

19. *Ibid.*, p. 16-17.

20. Françoise Lavocat, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », *Vox Poetica*, article publié le 5 avril 2012, URL : http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html, p. 16.

21. Jean Bessière, « Actualité de la littérature comparée : refus du pouvoir absolu de la littérature et reconnaissance des sphères », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature comparée*, décembre 2008, p. 332-347 ; citation p. 333.

22. Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature, op. cit.*, p. 91.

23. Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée, op. cit.*, p. 21.

24. René Etiemble, *Comparaison n'est pas raison […], op. cit.*, p. 101.

25. *Ibid.*, respectivement p. 94, p. 95 et p. 94.

26. Jean-Louis Backès, « Poétique comparée », in : Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 85-103 ; citation p. 85.

27. *Ibid.*, p. 102.

28. Earl Roy Miner, *Comparative Poetics : an Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 1990.

29. Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier et Jean Weisgerber, *Histoire des poétiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. v. Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema et Eva Kushner, *Théorie littéraire*, Paris, PUF Fondamental, 1989.

30. Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée, op. cit.*, p. 158.

31. Frédéric Sounac, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Garnier (coll. « Perspectives comparatistes »), 2014.

32. Simona Carretta, *Le Principe de composition de la variation sur thème dans le roman du xx^e siècle*, thèse de doctorat de littérature comparée, cotutelle des universités de Trente et Paris-Sorbonne, sous la direction de Massimo Rizzante et de Bernard Franco, soutenue le 24 février 2012.

33. Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée, op. cit.*, p. 157.

34. Jean-Louis Backès, « Poétique comparée », *loc. cit.*, p. 97.

35. *Ibid.*, respectivement p. 96 et p. 97.

36. *Ibid.*, p. 98.

37. Daniel-Henri Pageaux, *Le Séminaire de 'Ain Chams. Une introduction à la littérature générale et comparée*, Paris, L'Harmattan, 2008.

38. Voir Jean-Louis Backès, « Présentation », *Revue de Littérature Comparée*, 2003/4 (oct.-déc.), n° 308, p. 387-390 ; citations p. 387.

39. Tania Franco Carvalhal, « Discours de la nouvelle Présidente », *ICLA Bulletin*, vol. XXII [Brigham Young University], n° 2, 2004, p. 15-19 ; références p. 16-17.

40. Voir, sur ces questions, Montserrat Cots, « Littérature comparée en Espagne : hier et aujourd'hui », *Revue de Littérature Comparée*, n° 88, oct.-déc. 2014, p. 445-453, respectivement p. 445 et p. 453.

41. Voir *ibid.*, respectivement p. 445 et p. 451-452.

42. Voir Ye Shuxian, « Anthropologie littéraire : recherches interdisciplinaires dans le comparatisme chinois », *Revue de Littérature Comparée*, 2011/1 (n° 337), p. 78-84, respectivement p. 78-79 et p. 81.

43. Voir *ibid.*, p. 80-81.

44. *Ibid.*, p. 79.

45. Tania Franco Carvalhal, « Littérature comparée et théories littéraires. Le sens du rapprochement », in : André Lorant et Jean Bessière (dir.), *Littérature comparée. Théorie et pratique*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 17-26 ; référence p. 19-20.

46. Voir *ibid.*, respectivement p. 24-25 et p. 21. Elle évoque l'article de Jonathan Culler, « Comparative Literature and Literary History », *Michigan Germanic Studies*, vol. V, n° 2, 1979 ; et celui de H. H. Remak, « The situation of Comparative Literature in the Universities », *Colloquium Helveticum*, n° 1, 1985.

47. *Ibid.*, p. 18 sur l'intertextualité ; p. 24 à propos d'Adrian Marino.

48. Voir Anna Balakian, « Literary Theory and Comparative Literature », in : Mario J. Valdés (dir.), *Toward a Theory of Comparative Literature*, vol. 3 des *Actes* du XIe Congrès de l'AILC, Paris, 20-24 août 1985, New York-Bern-Frankfurt a.M.-Paris, Peter Lang, 1990, p. 17-24 ; citations p. 18 et p. 24.

49. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción à la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005, respectivement p. 92-92 et p. 89.

50. Yves Chevrel, *La Littérature comparée* [1989], *op. cit.*, 6^e éd., 2009, p. 192.

51. Jean Bessière, *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga, 1990, p. 8.

52. Antoine Compagnon, *La Littérature, pour quoi faire ?*, leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 30 novembre 2006, Paris, Fayard, 2007, p. 19.

53. *Ibid.*, p. 24

54. Parmi les nombreux travaux sur cette question, voir José Lambert, « "Weltliteratur" et les études littéraires actuelles : comment construire des schémas comparatistes ? », in : Roger Bauer et Douwe Fokkema (dir.), *Space and Boundaries in Theory and Literary Criticism/Espaces et Frontières dans la critique et la théorie littéraire*, Vol. 4 of *Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association/Actes du XIIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée*, München, Iudicium Verlag, 1990, p. 28-35 ; référence p. 29. Voir également Claus Träger, « Weltgeschichte – Nationalliteratur, Nationalgeschichte – Weltliteratur », in : Eva Kushner et Roman Struc (dir.), *La littérature comparée aujourd'hui : théorie et pratique/ Comparative Literature Today : Theory and Practice*, vol. 2 des *Actes du VIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée/ Proceedings of the 7th Congress of the International Comparative Literature Association*, Stuttgart, Erich Bieber (Kunst und Wissen), 1979, p. 485-490.

55. David Damrosh, *What Is World Literature ?, op. cit.*, 2003, p. 9.

56. Emily Apter, *Against World Literature. On the Politics of Unstranslatability*, London-New York, Verso, 2013 ; citation p. 42. Elle cite Nirvana Tanoukhi, « The Scale of World Literature », in : David Palumbo-Liu, Bruce Robbins et Nirvana Tanoukhi (dir.), *Immanuel Wallerstein and the Problem of the World*: *System, Scale, Culture*, Durham NC, Duke University Press, 2011, p. 78. Helena Carvalhão Buescu, « Littérature-monde. Observer en portugais », in : Maria de Jesus Cabral, Maria Hermínia A. Laurel et Franc Schuerewegen (dir.), *Lire de près, de loin. Close* vs *Distant Reading*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 37-54 ; citation p. 41.

57. Voir Franco Moretti, *Distant Reading*, London-New York, Verso, 2013, p. 43 ; et Emily Apter, *Against World Literature, op. cit.*, p. 2.

58. Ces trois études ont été reprises dans son ouvrage *Distant Reading, op. cit.*, les deux « Conjectures » respectivement aux p. 43-62 et p. 107-119 et la troisième étude, « *Evolution, World-Systems*, Weltliteratur », aux p. 121-135.

59. Voir Manfred Neumann, « Entre réalité et utopie : Goethe et sa notion de la "Weltliteratur" », in : Gerald Gillespie (dir.), *Littérature comparée/Littérature mondiale — Comparative Literature/World Literature*, vol. 5 des *Actes* du XI^{e} Congrès de l'AILC, Paris, 20-24 août 1985, New York-Bern-Frankfurt a.M.-Paris, Peter Lang, 1991, p. 19-28 ; références p. 25-26. Voir également Wilhelm Girnus, « Deutsch-französisches Literaturbündnis und die Weltliteratur », in : Nikola Banašević (dir.), *Actes du V^{e} Congrès de l'AILC*, Belgrade, 1967. Amsterdam, Université de Belgrade, Swets and Zeitlinger, 1969, p. 147-154 ; référence p. 148.

60. Ernst Merian-Genast, « Voltaire und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur » (« Voltaire et le développement de l'idée de littérature mondiale »), *Romanische Forschungen*, XL, 1 (1927), p. 211. Victor Klemperer, *Littérature universelle et littérature européenne*, [1929], trad. Julie Stroz, Paris, Circé, 2011, p. 11-12.

61. Hendrik Birus, « Main Features of Goethe's Concept of World Literature », in : Steven Tötösy de Zepetnek et Milan V. Dimić, avec Irene Sywenky (dir.), *Comparative Literature Now. Theories and Practice/La Littérature comparée à l'heure actuelle. Théories et réalisations, Actes* du Congrès de l'AILC tenu à Alberta en 1994, Paris, Champion, 1999, p. 31-41 ; citation p. 42.

62. Hendrik Birus, « The Goethean Concept of World Literature and Comparative Literature », in : Steven Tötösy de Zepetnek (dir.), *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*,, West Lafayette, IN, Purdue University Press, 2003, p. 11-22 ; référence p. 11.

63. *Ibid.*, p. 13.

64. Siegfried Mews, « Information and Propagation. A German Mediator of "Weltliteratur" in the Late Nineteenth Century », *Revue de Littérature Comparée*, 42^{e} année, 1968/1, p. 50-75 ; référence p. 51.

65. René Etiemble, *Quelques essais de littérature universelle*, Paris, Gallimard (« NRF »), 1982, p. 9.

66. René Etiemble, *Nouveaux Essais de littérature universelle*, Paris, Gallimard (« NRF »), 1992, p. 11.

67. Voir René Etiemble, « Faut-il réviser la notion de *Weltliteratur ?* », in : *Essais de littérature (vraiment) générale, op. cit.*, p. 15-17.

68. Hendrik Birus, « The Goethean Concept of World Literature […] », *loc. cit.*, p. 16.

69. René Etiemble, « Faut-il réviser la notion de *Weltliteratur ?* », *loc. cit.*, p. 18.

70. *Ibid.*, p. 32. Voir également p. 20.

71. *Ibid.*, p. 21-22 et p. 25.

72. *Ibid.*, p. 24.

73. *Ibid.*, p. 29.

74. *Ibid.*, p. 33.

75. *Ibid.*, p. 26.

76. *Ibid.*, p. 29.

77. *Ibid.*, p. 21.

78. *Ibid.*, p. 30.

79. *Ibid.*, p. 31-32.

80. Théo d'Haen, « World Literature, postcolonial politics, French-Caribbean literature », in : Jean Bessière (dir.), *Littératures francophone et politique*, Paris, Editions Karthala, 2009, p. 63-73 ; citation p. 64.

81. Helena Carvalhão Buescu, « Littérature-monde. Observer en portugais », *loc. cit.*, p. 42.

82. Anne Tomiche, « Frontières du comparatisme », *Between*, I, 1, mai 2011, http://www.between-journal.it/ Consultation le 15 août 2015. Respectivement p. 7, p. 4 et p. 2.

83. Else Beil, *Zur Entwicklung des Begriffs Weltliteratur*, thèse de doctorat, Leipzig, 1915, p. 79-80. Victor Klemperer, *Littérature universelle et littérature européennem, op. cit.*, p. 13.

84. Eva Kaufmann, « Weltliteratur des 20. Jahrhunderts in der Lehrerausbildung », in : Roger Bauer et Douwe Fokkema (dir.), *Space and Boundaries in the Teaching of Comparative Literature/ Espace et frontières dans l'enseignement de la littérature générale et comparée*, Vol. 5 of *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association/ Actes du XII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée* in five volumes, München, Iudicium Verlag, 1990, p. 213-218 ; citation p. 214.

85. Emily Apter, *Against World Literature, op. cit.*, respectivement p. 41 et p. 3.

86. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres* [1999], Paris, Le Seuil (coll. « Points-essais »), 2^e éd. revue et corrigée, 2008, p. 29-33. Elle cite Antoine Berman, *L'Epreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 92.

87. « Préface à l'édition 2008 », *ibid.*, p. XV-XVI. La préface est datée, p. XVI, de « juin 2008 ».

88. Emily Apter, *Against World Literature, op. cit.*, p. 1-2.

89. René Etiemble, *Essais de littérature (vraiment) générale, op. cit.*, p. 12.

90. Voir David Damrosh, *What Is World Literature ?, op. cit.*, p. 10-13.

91. Victor Klemperer, *Littérature universelle et littérature européenne, op. cit.*, p. 9-11. Il évoque Else Beil, *Zur Entwicklung des Begriffs Weltliteratur, op. cit.*, p. 47.

1. Paul Van Tieghem, *La Littérature comparée, op. cit.*, 1931, p. 68.

2. « Histoire de la critique, sociologie du public et théorie de la réception », in : Rien T. Segers (dir.), *Etudes de réception/ Reception Studies*, vol. 8 des *Actes* du XI^{e} Congrès de l'AILC, 20-24 août 1985, Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien, Peter Lang, 1993, p. 31-39 ; citations p. 38.

3. Franco Moretti, « Conjectures on World Literature », *loc. cit.* ; réf. p. 48 et p. 59-60. L'article a été repris dans *Distant Reading*, London/ New York, Verso, 2013.

4. *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF (« Perspectives germaniques »), 2010 [1999], p. 24-25.

5. *Ibid.*, p. 23.

6. *Le Mouvement des idées dans l'émigration française, 1798-1815*, Paris, Plon, 1924, 2 vol. , t. I, p. 111.

7. Voir Louis Wittmer, *Charles de Villers — 1765-1815. Un intermédiaire entre la France et l'Allemagne et un précurseur de Mme de Staël*, Genève, Georg et Cie et Paris, Hachette et Cie, 1908, p. 20. Il rappelle, p. 21, que le journal a été fondé au début de 1797 par Jean-Louis-Amable de Baudus, qui, après avoir émigré en Hollande en 1792, s'est installé à Hambourg. Il publia en 1795 et 1796 un *Tableau de l'Europe*, fonda une première revue, la *Gazette d'Altona*, avant de donner naissance au *Spectateur du Nord*.

8. « Prospectus », p. 1.

9. Le journal a été publié du 1er septembre 1797 au 20 juillet 1798 par Garat, Daunou et Chénier, et a compté 323 numéros.

10. Cette « Introduction à l'ouvrage de Mme de Staël sur l'Allemagne » a été republiée dans la seconde édition française, tome premier, Paris, F.A. Brockhaus, 1823 ; voir p. LXVII.

11. *Ibid*., p. LXI.

12. *La Littérature comparée, op. cit.*, p. 8.

13. Voir les nombreuses exégèses qu'il a entreprises : *Les Tombeaux de Mallarmé : essai d'exégèse raisonnée* (1950) ; *Vers une explication rationnelle du Coup de dés : essai d'exégèse mallarméenne* (1953) ; *Mallarmé et le drame solaire : essai d'exégèse raisonnée* (1959) ; *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »* (1988).

14. Jürgen von Stackelberg, *Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung. Supplement. Parodie*, Frankfurt, Athenäum, 1972.

15. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1982, p. 453.

16. « Crise de vers », in : *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), p. 367.

17. Pierre-Antoine de La Place, *Le Théâtre anglois*, Londres, [s.n.], 1749, 8 vol., t. II, p. 404.

18. Claire Placial, *Pour une histoire rapprochée des traductions. Etude bibliographique, historique et linguistique des traductions du* Cantique des cantiques *publiées en langue française depuis la Renaissance*. Thèse de doctorat préparée sous la direction de Jean-Yves Masson, université Paris-Sorbonne, décembre 2011.

19. Paul Van Tieghem, *La Littérature comparée, op. cit.*, p. 68.

20. Villemain, *Cours de littérature française. — Tableau de la littérature française au XVIII^{e} siècle*, t. I-IV, Paris, Librairie Académique Didier et Cie, 1868 ; Genève, Slatkine Reprints, 1974, 4 vol., t. II, 26^{e} leçon, p. 312 (186). Ce cours a été donné de 1827 à 1929.

21. Michel Grimberg, *La Réception de la comédie française dans les pays de langue allemande (1694-1799)*, Bern, Peter Lang, 1995, p. 13 (voir plus généralement « La notion de transfert culturel et les études de réception », p. 11-15).

22. *Ibid.*, p. 14.

23. Voir Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* [1975], traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 1978, p. 53 et p. 63.

24. Michel Espagne et Michaël Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France. Genèse et histoire (1750-1914) », *ANNALES Economies. Sociétés. Civilisations*, t. ILII, n^{o} 4, juil.-août 1987, p. 969-992, p. 978. *Cf.* Michel Espagne et Michael Werner, « Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C. N. R. S. », in : Karl Ferdinand Werner (dir.), *Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte*, München, Jan Thorbecke Verlag Sigmaringen, 1986, p. 502-510 ; et Michel Espagne et Michael Werner, (dir.), *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^{e} et XIX^{e} siècle)*, Paris,

Editions Recherche sur les civilisations, 1988, en particulier leur article « Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze », p. 11-34.

25. Michel Grimberg, *La Réception de la comédie française dans les pays de langue allemande, op. cit.*, p. 12-13.

26. Gustave Lanson, *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire, op. cit.*, p. 87. Cet article (« Programmme d'études sur l'histoire provinciale de la vie littéraire en France », p. 81-87) a été publié en 1903 dans la *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, IV, p. 445-464, puis en 1929 dans les *Etudes d'histoire littéraire*, éditées chez Honoré Champion. Lanson y distingue l'histoire littéraire, qui désigne la vie culturelle et l'activité des récepteurs, de l'histoire de la littérature, qui se rapporte aux œuvres et à leur production. Voir Yves Chevrel, « Champs des études comparatistes de réception. Etat des recherches », *Œuvres et critiques, Revue internationale d›étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française*, 1986, XI, 2 : Yves Chevrel (dir.), *Méthodologie des études de réception : perspectives comparatistes*, p. 147-160, p. 149.

27. Paris, Albin Michel, 1948, rééd. 1969.

28. « A Rationale for Descriptive Translation Studies », in : Theo Hermans (dir.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londres-Sydney, Croom Helm, 1985, p. 16-41, p. 19 ; cité par Yves Chevrel, « Traductions, traducteurs, traductologues : à propos de quelques publications récentes », *loc. cit.*, p. 262.

29. Berlin, E. Schmidt, 1987.

30. « Traductions, traducteurs, traductologues : à propos de quelques publications récentes », *loc. cit.*, p. 264.

31. *Ibid.*, p. 262-263.

32. Yves Chevrel, « Le Discours de la critique sur les œuvres étrangères: littérature comparée, esthétique de la réception et histoire littéraire nationale », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte. Cahiers d'Histoire des Littératures romanes*, t. I (1977), n° 3, p. 336-352, p. 336.

33. *Ibid.*, p. 338.

34. *Ibid.*, p. 345.

35. *De l'Allemagne*, éd. Comtesse de Pange, Paris, Hachette, 1958-60, 5 vol., t. III, p. 144, manuscrit C.

36. Toutes ces citations sont tirées de Pauline de Pange, *Mme de Staël et la découverte de l'Allemagne*, Paris, Malfère, 1929, p. 108-112.

37. Yves Chevrel, « Le Discours de la critique sur les œuvres étrangères: littérature comparée, esthétique de la réception et histoire littéraire nationale », *loc. cit.*, p. 344.

38. *Ibid.*, p. 337.

39. Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation des idées », *Romanistische Zeit- schrift für Literaturgeschichte – Cahier d'histoire des littératures romanes*, 14, 1990, p. 3. Cité par Michel Grimberg, *La Réception de la comédie française dans les pays de langue allemande, op. cit.*, p. 15.

40. *Journal sur l'Allemagne*, Weimar, déc. 1803-janv. 1804, in : Simone Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël, Contribution à la genèse de ses œuvres*, Genève, Droz, 1971, p. 72.

41. Marcel Détienne, *Comparer l'incomparable*, Paris, Le Seuil, 2000, quatrième de couverture. Voir Françoise Lavocat, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », *loc. cit.*, p. 11, qui commente la phrase en ces termes : « l'objet comparatiste est nécessairement construit ».

42. Marcel Détienne, *Comparer l'incomparable, op. cit.*, p. 9.

43. Jean-Louis Haquette, *Lectures européennes. Introduction à la pratique de la littérature comparée*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2005.

44. Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* [1781], Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 84.

45. Robert Musil, « Analyse et synthèse » [1913], in : *Essais*, trad. Ph. Jaccottet, Paris, Le Seuil, 1984, p. 60.

46. Jürgen Siess, « "Parallèle", un concept opératoire en Littérature comparée ? », *Revue de Littérature Comparée*, n° 298, LXXV, 2, avril-juin 2001, p. 225-230 ; citation p. 226-227. Les ouvrages auxquels il fait référence sont : Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy (dir.), *La Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997, et Francis Claudon et Karen Haddad-Wotling, *Précis de Littérature comparée. Théories et méthodes de l'approche comparatiste*, Paris, Nathan université, 1992.

47. Voir Gerald Gillespie, « The Internationalization of Comparative Literature in the Second Half of the Twentieth Century », in : Virgil Nemoianu (dir.), *Multicomparative Theory, Definitions, Realities*, Whitestone, Council of National Literatures World Report, 1996, p. 192.

48. Pierre Brunel et Daniel-Henri Pageaux, « Avant-propos », *Revue de Littérature Comparée*, n° 298, *op. cit.*, p. 197-8 ; citation p. 198.

49. Pierre Brunel, « Préface. Discours de la méthode comparatiste », in : Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Notre besoin de comparaison, op. cit.*, p. 9-10.

50. Jean Bessière, « Pour une lecture symptomale du discours des comparatistes français. Notes de conclusion », *Revue de Littérature Comparée*, n° 298, *op. cit.*, p. 325-336 ; citation p. 325.

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*, p. 328.

53. Daniel-Henri Pageaux, « Perspectives liminaires », *Revue de Littérature Comparée*, n° 298, LXXV, *op. cit.*, p. 199-203 ; citation p. 200.

54. *Ibid.*, p. 202.

55. Marcel Détienne, *Comparer l'incomparable, op. cit.*, p. 43.

56. *Ibid.*

57. Jean-Marie Grassin, « Pour une théorie du parallèle », *Revue de Littérature Comparée*, n° 298, LXXV, avr.-juin 2001, p. 231-234, citation p. 233.

58. Daniel-Henri Pageaux, « Perspectives liminaires », *loc. cit.*, p. 202.

59. Voir Shunqing Cao, « Cross-civilization Study of Comparative Literature – The Turn and Construction of the Discipline Theory of Comparative Literature », *West*, printemps 2004, vol. 6, Comparative Literature Research Institute, Sichuan University, p. 1-14.

60. Shunqing Cao, *The Variation Theory of Comparative Literature*, Heidelberg, Springer, 2013, p. 32.

61. Jean Starobinski, « Préface », in : Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception, op. cit.*, p. 7-21 ; citation p. 12.

62. Bérengère Voisin, « La notion de lisibilité : entre théories de l'effet et théories de la réception », in : Lucile Arnoux-Farnoux et Anne-Rachel Hermetet (dir.), *Questions de réception*, Paris, SFLGC/ Lucie, 2009, p. 19-39 ; citations p. 26.

63. Hannelore Link, *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Kohlhammer, 1976, p. 36-38.

64. Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 5 et p. 65.

65. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1976], trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Liège, Mardaga, 1985, p. 304.

66. « Réception n'est pas raison ou les objectifs des études de réception en littérature comparée », *Œuvres & critiques*, XI, 2, 1986 : *Méthodologie des études de réception : perspectives comparatistes*, sous la direction d'Yves Chevrel, p. 135-141, citations p. 140, p. 138 et p. 135.

67. Manfred S. Fischer, *Probleme internationaler Literaturrezeption. Michel Tourniers « Le Roi des Aulnes » im deutsch-französischen Kontext*, Bonn, Bouvier (Aachener Beiträge zur Komparatistik, Bd. 2), 1977. Voir notamment p. 40-45.

68. « L'introduction de la philosophie allemande en France au XIX^e^ siècle. La question des traductions », in : Michel Espagne et Michael Werner, *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e^- XIX^e^ siècle)*, Paris, Editions Recherche sur les Civilisations, 1988, p. 465-476.

69. Anne-Rachel Hermetet, « Revues littéraire et études comparatistes de réception », *L'Esprit Créateur*, vol. IL, n° 1, printemps 2009, *Les Études de réception en France/ Reception Studies in France*, dirigé par Anne-Rachel Hermetet et Régis Salado, p. 23-37 ; citation p. 23.

70. Daniel Mortier, « Réception n'est pas raison ou les objectifs des études de réception en littérature comparée », *loc. cit.*, p. 139.

71. Sylvia Gerritsen et Tariq Ragi, *Pour une sociologie de la réception : Lecteurs et lectures de l'œuvre d'Albert Camus en Flandre et aux Pays-Bas*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 41.

72. Voir *ibid.*, p. 42.

73. Enzo Caramaschi, « Histoire de la critique, sociologie du public et théorie de la réception », *loc. cit.*, p. 31.

74. Elrud Ibsch, « Reception Aesthetics versus Empirical Research of Reader's Response », in : Rien T. Segers (dir.), *Etudes de réception/ Reception Studies, op. cit.*, p. 41-52 ; citations p. 41.

75. *Ibid.*, p. 37-38.

76. *Ibid.*, p. 34.

77. Voir *ibid.*, p. 33.

78. Yves Chevrel, *Le Roman et la nouvelle naturalistes français en Allemagne : 1870-1893*, thèse de doctorat d'Etat sous la direction de Charles Dédéyan, université de Paris-Sorbonne, 1979 ; *Le Naturalisme : étude d'un mouvement international*, Paris, PUF, 2e éd., 1993. *Cf.* « Réception de textes naturalistes : France/Allemagne 1868-1893 », in : H. Van Gorp, R Ghesquière et R. T. Segers (dir.), *Receptie-onderzoek moeglijkheden en grenzen – Rezeptionsforschung. Möglichkeiten und Grenzen*, Leuven, Acco, 1981, p. 65-80 ; p. 66 : Le naturalisme, en tant que mouvement littéraire, n'était alors guère étudié, surtout en France ».

79. *La Littérature française contemporaine dans les revues italiennes : étude de réception (1919-1943)*, thèse de doctorat de Littérature comparée sous la direction d'Yves Chevrel, université de Paris-Sorbonne, 1995.

80. *« La Souvenance et le désir ». La réception des poétesses grecques dans l'Antiquité et au XVIe et XVIIe siècles (France et Italie)*, thèse de doctorat de Littérature comparée sous la direction de François Lecercle, université Paris-Sorbonne, 29 juin 2012.

81. Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands, op. cit.*, p. 8-9.

82. Michel Espagne, « Quelques aspects actuels de la recherche sur les transferts culturels », in : Lucile Arnoux-Farnoux et Anne-Rachel Hermetet (dir.), *Questions de réception, op. cit.*, p. 163-190, p. 168.

1. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (1969), Paris, Dunod, 11e édition, 1992, p. 499.

2. *Ibid.*, p. 217.

3. *Ibid.*, p. 219.

4. Lelia Trocan, « Imagologie et herméneutique (Pascal) », *Frankofoni*. Ortak Kitap N° 13, 2001 (Ankara), p. 231-238, citation p. 231.

5. Daniel-Henri Pageaux, « Image/ imaginaire », in : Hugo Dyserinck u. Karl Ulrich Syndram (Hrsg.), *Europa und das nationale Selbstverständnis/ Europe and National Consciousness/ L'Europe et la Conscience de la Nationalité, Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. Und 20. Jahrhunderts*, Bonn, Bouvier (« Aachener Beiträge zur Komparatistik, Hrsg. v. Hugo Dyserinck, Band 8 »), 1988, p. 367-379, p. 367.

6. Thomas Bleicher, « Elemente einer komparatistische Imagologie », *Komparatistische Hefte*, Heft 2 (1980) : *Literarische Imagologie – Formen und Funktionen nationaler Stereotype in der Literatur*, p. 12-24, p. 18 et p. 14.

7. *Ibid.*, p. 376.

8. Georges Poulet, *La Conscience critique* (1971), Paris, Corti, 3e éd., 1986, p. 301.

9. Jean Starobinski, *La Relation critique* (1970), Paris, Gallimard (« Tel »), 2001, p. 275.

10. Daniel-Henri Pageaux, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », in : Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *Précis de Littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 133-141, citations p. 136.

11. *La Littérature générale et comparée, op.cit.*, p. 60.

12. « Études d'images, postcolonialisme et francophone : quelques perspectives », in : Sylvie Ballestra-Puech et Jean-Marc Moura (dir.), *Le Comparatisme aujourd'hui*, Lille, Édition du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3 (« Travaux et Recherches »), 1999, p. 99-111, citation p. 100.

13. Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée, op. cit.*, p. 60.

14. Yves Clavaron, « Imagologie », in : A. Tomiche (dir.), *La Recherche en littérature générale et comparée en France en 2007, op. cit.*, p. 81-90, citations p. 84.

15. Jean-Marc Moura, « L'imagologie littéraire : tendances actuelles », in : Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux (dir.), *Perspectives comparatistes*, Paris, Champion, 1999, p. 181-191, citations p. 185.

16. Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?, op. cit.*, p. 64.

17. Marius-François Guyard, *La Littérature comparée, op. cit.*, 3e éd., 1961, p. 112-113.

18. Jean-Marie Carré, *ibid.*, p. 6.

19. *Ibid.*, p. 116.

20. *La Grande-Bretagne dans le roman français 1914-1940*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1954.

21. *L'Angleterre dans l'œuvre de Madame de Staël*, Paris, Marcel Didier, 1954.

22. Yves Chevrel, « Réception, imagologie, mythocritique : problématiques croisées », *L'Esprit Créateur*, Spring 2009, Vol. 49, N° 1 : *Les Études de réception en France/ Reception Studies in France* (numéro coordonné par Anne-Rachel Hermetet et Régis Salado), Johns Hopkins University Press, p. 9-22, réf. p. 10.

23. Hugo Dyserinck, « Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft », *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, Band 1, 1966, Heft 2, p. 107-120 ; voir notamment p. 108-109.

24. Voir Daniel-Henri Pageaux, *Littératures et cultures en dialogue*. Essais réunis, annotés et préfacés par Sobhi Habchi, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 27. L'article en question de René Wellek a été publié en 1953 dans le *Yearbook of Comparative and General Literature.*

25. « Les études d'images », in : *La Recherche en littérature générale et comparée en France. Aspects et problèmes*, Paris, SFLGC, 1983, p. 71-86 ; voir p. 71.

26. Manfred S. Fischer, « Literarische Seinsweise und politische Funktion nationenbezogener Images. Ein Beitrag zur Theorie der komparatistischen Imagologie », *Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum* X, 2, 1983, *Questiones theoriae litterarum comparatarum*, p. 251-274 ; voir p. 253, note 2 ([…] andere Studien der sogenannten Pariser

Komparatistenschule ») et p. 252-253 (« in der Nachfolge der Lanson-Schüler Fernand Baldensperger und Paul Hazard noch zu Anfang der fünfziger Jahre außerordentlich wirksam war »).

27. Cet essai, intitulé « Essai de méthode critique et d'histoire littéraire », a été d'abord publié en1903 dans la *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, puis en 1929 dans le volume rassemblant diverses études de Lanson sous le titre *Etudes d'histoires littéraires*.

28. Hugo Dyserinck, « Komparatistische Imagologie jenseits von "Werkimmanenz" und "Werktranszendenz" », *Synthesis. Bulletin du Comité national de Littérature comparée de la République socialiste de Roumanie*, IX, 1982 : *The Mental Frame*, p. 27-40, p. 28 : « Sie war in erster Linie das Ergebnis einer Schwergewichtsverlagerung von der Einfluß – zur Rezeptionsforschung ».

29. Hugo Dyserinck, « Komparatistische Imagologie. Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur », in : Hugo Dyserinck u. Karl Ulrich Syndram (Hrsg.), *Europa und das nationale Selbstverständnis, op. cit.*, p. 13-37, p. 14.

30. *Ibid.*, p. 13 : « Obwohl sie als ein von der französischen Komparatistenschule hervorgebrachtes Spezialgebiet […] in der internationalen Vergleichenden Literaturwissenschaft erst um 1950 programmatisch hervortrat, […] ».

31. *Ibid.*, p. 26-27.

32. Daniel-Henri Pageaux, « L'imagerie culturelle : de la littérature comparée l'anthropologie culturelle », *Synthesis. Bulletin du Comité national de Littérature comparée de la République socialiste de Roumanie*, X, 1983 : *Approches comparatistes/ Histoire littéraire et histoire des mentalités*, p. 79-88, p. 79.

33. *Ibid.*, p. 80.

34. *Ibid.*, p. 81.

35. Daniel-Henri Pageaux, *Littératures et cultures en dialogues, op. cit.*, chap. 2, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », p. 28.

36. « Das Bild vom anderen Land als Gegenstand literarischer Forschung », *Sprache im technischen Zeitalter*, n° 56, oct.-déc. 1975, p. 313-321, citation p. 315 : « Le fondement de l'image d'un autre pays est qu'elle réfléchit la manière dont un peuple est vu par d'autres peuples, en particulier par ses représentants les plus éminents. »

37. « La représentation sociale », in : Serge Moscovici (dir.), *Introduction à la psychologie sociale*, 1er vol., Paris, Larousse université, 1972, p. 303-325, citations p. 307-308.

38. *Ibid.*, p. 309-310.

39. *Ibid.*, p. 312.

40. *Ibid.*, p. 305-306.

41. *La Psychanalyse, son image et son public, étude sur la représentation sociale de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1961, cité par Claudine Herzlich, « La représentation sociale », in : Serge Moscovici (ed.), *Introduction à la psychologie sociale*, 1er vol., Paris, Larousse université, 1972, p. 303-325.p. 308.

42. « L'imagologie littéraire […] », *loc. cit.*, p. 184.

43. Jean-François Brossaud, « Réflexions méthodologiques sur l'imagologie et l'ethnopsychologie littéraires », *Revue de psychologie des peuples*, XXIII, n° 4, 4e trimestre 1968, p. 366-377, voir p. 376 et p. 370.

44. *Ibid.*, p. 368.

45. *Ibid.*, p. 367.

46. *Ibid.*, p. 370.

47. *Ibid.*, p. 366.

48. Karl Ulrich Syndram, « Das Problem der natioanle Literaturgeschichtsschreibung als Gegenstand der komparatistischen Imagologie », in : Roger Bauer, Douwe Fokkema *et al.* (dir.), *Proceedings of the XIIth Congress of the ICLA* München in 5 vol., Vol. 4, München, Iudicium Verlag, 1990, p. 36-42, p. 36.

49. Friedrich Schlegel, *Geschichte der europäischen Literatur* (1803-1804), « Einleitung », in : Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*, Bd. XI, hrsg. v. Ernst Behler u. a., Paderborn, München, Wien, Schöningh, 1958, p. 12.

50. Il parle de « Nationalliteratur ». Voir Karl Ulrich Syndram, « Das Problem der nationalen Literaturgeschichtsschreibung als Gegenstand der komparatistischen Imagologie », A*ctes du XIIe Congrès de l'AILC*, Roger Bauer (dir.), München, Indicium Verlag, 1990, t. III, p. 36-42, en particulier p. 40.

51. Voir Yves Clavaron, « Imagologie », *loc. cit.*, p. 85.

52. « Images et mirages de l'immobilisme. À propos des romans historiques siciliens », in : Jean Bessière (dir.), *Récit et histoire*. Université de Picardie, Centre d'Études du Roman et du Romanesque, Paris, PUF, 1984, p. 179-192.

53. « La Littérature comparée comme instrument de compréhension internationale », *Revue de Littérature Comparée*, t. XXII, 1948 ; cité par P. Brunel, Cl. Pichois et A.-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée, op. cit.*, p. 67.

54. Raymond Trousson, *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Éditions de l'Université de Bruxelles (« Arguments et Documents »), 1981, p. 7. Le compte rendu qu'il cite a été publié dans *La Critica*, II, 1904, p. 486.

55. Paul Van Tieghem, *La Littérature comparée, op. cit.*, p. 87-88 ; cité par Raymond Trousson, *Thèmes et mythes, op. cit.*, p. 7.

56. Paul Hazard, « Les récents travaux en littérature comparée », *Revue universitaire*, t. XXIII, 1914, p. 220 ; cité par Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 3e éd., 2002, « Avant-propos », p. 9.

57. *Ibid.*

58. Marcel Bataillon, « Pour une bibliographie internationale de littérature comparée », *Revue de Littérature Comparée*, XXX, no 1, janv.-mars 1956, p. 136-144 ; citation p. 141.

59. Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexicon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 4. Überarbeitete Auflage, Stuttgart, Alfred Kröner (Kröners Taschenausgabe, Bd. 300), 1976, « Vorwort », p. V-XVI ; référence p. V-VI.

60. Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexicon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Alfred Kröner (Kröners Taschenaufgabe Bd. 301), 1976, « Vorwort », p. V-XVI ; références p. VI.

61. Claude de Grève, *Éléments de littérature comparée. II. Thèmes et mythes*, Paris, Hachette Supérieur, 1995, p. 20-21.

62. Didier Souiller, en collaboration avec Wladimir Troubetzkoy (dir.), *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997, p. 15-16.

63. Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Écriture »), 1992, p. 31.

64. Simon Jeune, *Littérature générale et littérature comparée*, Paris, Minard, 1967, p. 63. Voir Pierre Brunel, *Mythocritique, op. cit.*, p. 28.

65. *Ibid.*, p. 65. Cf. Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 29.

66. *Ibid.*, p. 30.

67. Didier Souiller, en collaboration avec Wladimir Troubetzkoy (dir.), *Littérature comparée, op. cit.*, p. 11-13.

68. *Ibid.*, p. 16.

69. Pierre Brunel, *Mythocritique […], op. cit.*, p. 29-30.

70. Raymond Trousson, *Thèmes et mythes, op. cit.*, p. 15.

71. Voir Pierre Brunel, « Préface », in : Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éditions du Rocher, 1988, p. 7.

72. Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne, op. cit.*, « Préface à la 3e édition », p. 20-21.

73. « *Foreword* », in : *Bibliography of the Myth of Don Juan in Literary History*, ed. by José Manuel Losada, Lewinston/ Queenston/ Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1997, p. IX-X, citation : p. IX.

74. Cette définition est par exemple rappelée par Pierre Brunel dans sa « Préface » au *Dictionnaire des mythes littéraires* qu'il a dirigé, *op. cit.*, p. 8, ou encore dans *Mythocritique, op. cit.*, p. 59.

75. Pierre Brunel, « Présentation », in : *Mythes et littérature*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, « Recherches actuelles en Littérature comparée », VI, 1994, p. 7-11, citation p. 10.

76. André Jolles, *Formes simples*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 93.

77. Cité par Pierre Brunel, « Préface » au *Dictionnaire des mythes littéraires, op. cit.*, p. 10.

78. Voir *ibid.*, p. 13.

79. George Steiner, *Les Antigones* [1984], trad. Philippe Blanchard, Paris, Gallimard (« Bibliothèque des Idées »), 1988 [1986]. Voir notamment p. 47, p. 5, p. 95.

80. Sarah Kofmann et Jean-Yves Masson, *Don Juan ou le refus de la dette*, Paris, Galillée, 1991, p. 9.

81. Sarah Kofmann, « Les "Don Juan" de Kierkegaard », *ibid.*, p. 65-121 ; citations p. 66.

82. *Ibid.*, p. 67. Elle analyse « Les étapes érotiques spontanées », dans *Ou bien…, ou bien* de Kierkegaard.

83. Jean-Louis Backès, *Le Mythe dans les littératures d'Europe*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2010, p. 7.

84. Sylvain Détoc, *La Gorgone Méduse*, Monaco, Éditions du Rocher (coll. « Figures et Mythes »), 2006, p. 9.

85. Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Hamlet, l'ombre et la mémoire*, Monaco, Éditions du Rocher (coll. « Figures et Mythes »), p. 10.

86. Jean Starobinski, préface à : Ernest Jones, *Hamlet et Œdipe* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1967, p. XXII. Cité par Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Hamlet, l'ombre et la mémoire, op. cit.*, p. 11.

87. Cité par Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne, op. cit.*, « Préface à la 3e édition », p. 20.

88. *Ibid.*

89. Jean-Louis Backès, *Le Mythe d'Hélène*, Clermont-Ferrand, éditions Adosa (coll. « Mythes et littérature »), 1984 ; voir notamment p. 5-6. Pierre Brunel, *Mythocritique […], op. cit.*, p. 37, remarque que l'ouvrage de Jean-Louis Backès est le seul consacré au mythe d'Hélène.

90. Jean-Louis Backès, *Oreste*, Paris, Bayard (collection « Archétypes »), 2005. Voir p. 9-10 à propos de Virgile ; et p. 17-21 : « Oreste a-t-il réellement existé ? »

91. *Ibid.*, p. 20.

92. Karen Armstrong, *A Short History of Myth*, Edinburgh, Canongate Books Ltd., 2005.

93. Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin (coll. « U2 »), 1969, « Avant-Propos », p. 5-15 ; citation p. 6.

1. Michel Espagne constate cependant que « l'acte de naissance » de l'histoire des sciences humaines en France, avec la fondation d'une première Société française d'histoire des sciences de l'homme, remonte seulement à 1986 (« La référence allemande dans la fondation d'une philologie française », in : Michel Espagne et Michael Werner (ed.), *Philologiques I. Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIXe siècle*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 1990, p. 135-183, p. 135.

2. Joëlle Prungnaud, « Introduction », in : Joëlle Prungnaud (dir.), *La « Critique d'art » entre critique et création*, Villeneuve d'Ascq, Éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3 (« Travaux & Recherches »), 2010, p. 11-18 ; voir p. 11-13.

3. Elisabeth Rallo Ditche, *Littérature et sciences humaines*, Auxerre, Sciences Humaines Éditions, 2010, p. 6-7. Elle évoque Clifford, Geertz, *Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur*, Métaillié, 1996.

4. *Littérature et sciences humaines, ibid.*, respectivement p. 8 et p. 10.

5. Thèse de doctorat de l'université de Limoges, sous la direction de Jean-Marie Grassin, 1994.

6. Elisabeth Rallo Ditche, *Littérature et sciences humaines, op. cit.*, p. 9.

7. *Journal sur l'Allemagne*, Weimar, déc. 1803-janv. 1804, in : Simone Balayé, *Les Carnets de voyage de Madame de Staël, Contribution à la genèse de ses œuvres*, Genève, Droz, 1971, p. 72.

8. Paris, Presses universitaires de France (coll. « Que sais-je ? »), 1997 (1989).

9. *Mercure de France*, n° 41, 1er ventôse an X [1er février 1802].

10. Camille Dumoulié, *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin (coll. « U »), 2002, p. 5-6.

11. Voir *ibid.*, p. 116-117.

12. Monika Schmitz-Emans, Claudia Schmitt et Christian Winterhalter (dir.), *Komparatistik als Humanwissenschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Manfred Schmeling*, Würtzburg, Königshausen et Neumann, 2008.

13. Voir Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 136.

14. Catherine Coquio, « Avant-Propos », in : Catherine Coquio et Régis Salado (dir.), *Fiction & Connaissance. Essai sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 7-21 ; citation p. 14.

15. Catherine Coquio, *Le Mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*, Paris, Armand Colin (« Le temps des idées »), 2015, p. 158-159.

16. Karla Grierson, *Discours d'Auschwitz. Littérarité, représentation, symbolisation*, Paris, Champion (« Bibliothèque de Littérature générale et comparée »), 2003, p. 334.

17. *Ibid.*, quatrième de couverture.

18. *Ibid.*, p. 322.

19. Voir Catherine Coquio, *La Littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015, p. 68-69.

20. Dans une lettre de janvier 1880. Voir Claudine Gothot-Mersch, « Introduction », in : Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* [1881], Paris, Gallimard (« Folio classique »), 1979, p. 7-43, p. 15.

21. Voir Hildegard Haberl, *Ecriture encyclopédique – écriture romanesque. Représentations et critique du savoir dans le roman allemand et français de Goethe à Flaubert*, thèse de doctorat, EHESS, sous la direction de Gérard Jorland, 15 octobre 2010, p. 159. *Cf.* p. 171.

22. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard (« Folio classique »), 1999 [1979], p. 59.

23. Voir Hildegard Haberl, *Écriture encyclopédique – écriture romanesque, op. cit.*, p. 204.

24. Anne-Gaëlle Weber, *A beau mentir qui vient de loin. Savants, voyageurs et romanciers au XIXe siècle*, Paris, Champion (« Bibliothèque de Littérature générale et comparée »), 2004 ; et *Les Perroquets de Cook. De la fabrique littéraire d'un lieu commun savant*, Paris, Classiques Garnier (coll. « Perspectives comparatistes »), 2013.

25. *Littérature et sciences. Le rationnel au service de la fiction*, Paris, Classiques Garnier (« Perspectives comparatistes »), à paraître.

26. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, I. *Immanence et transcendance*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 7.

27. Marianna Babich, *L'Intermédialité musicale dans le roman français, allemand et ukrainien du XX^e^ et du XXI^e^ siècle*, thèse de doctorat de Littérature comparée, sous la direction de Bernard Franco, université Paris-Sorbonne, en préparation.

28. Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin (coll. « U »), 2004.

29. Voir Bernard Vouilloux, *Tableaux d'auteurs. Après l'*ut pictura poesis, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2004, p. 15-16.

30. Pascale Auraix-Jonchière (dir.), *Écrire la peinture entre XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003, « Avant-propos », p. 11-19 ; citation p. 13 ; voir p. 11-13 sur l'origine du salon.

31. *Ibid.*, p. 16. Sur ces questions, voir p. 14-16.

32. Jean-Louis Backès, *L'Impasse rhétorique*, Paris, PUF (coll. « Perspectives littéraires »), 2002, p. 149.

33. « *The Book of Portraiture* de Steve Tomasula ou le roman américain contemporain au risque de l'image », *Revue de Littérature comparée*, n^o^ 358, avr.-juin 2016, numéro spécial coordonné par Bernard Franco, *Romans de l'artiste et romans du peintre (XIX^e^ et XX^e^ siècles)*, p. 231-245, réf. p. 236-237.

34. Bernard Vouilloux, *Tableaux d'auteurs […], op. cit.*, p. 78. Sur l'identification de Cézanne à Frenhofer, voir p. 73.

35. Voir Bernard Franco, « Introduction : le roman sur l'art, à la croisée de la création et du discours critique », *Revue de Littérature comparée*, n^o^ 358, *op. cit.*, p. 131-137 ; réf. p. 135.

36. Voir Pascal Aquien, « L'atelier du peintre dans la première page de *The Picture of Dorian Gray* », *Revue de Littérature comparée*, n^o^ 358, *op. cit.*, p. 185-195 ; réf. p. 186-187.

37. Danièle Chauvin, *L'Œuvre de William Blake. Apocalypse et transfiguration, op. cit.*

38. Claire Gheerardyn, « Bronze : imaginer la matière pour écrire la statue », in : Yves-Michel Ergal et Michèle Finck (dir.), *Littérature comparée et correspondance des arts*, Presses universitaires de Strasbourg, 2014, p. 179-196 ; citation p. 179.

39. Roland Recht, « Invention et réinvention de l'architecture gothique », in : Georges Roque (dir.), *L'Imaginaire de la cathédrale*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Jean Maisonneuve, 2012, p. 13-23 ; citation p. 17.

40. Madeleine Bertaud, « Conclusions », *in* Madeleine Bertaud (dir.), *Architectes et architecture dans la littérature française*, Paris, Klincksieck (« Travaux de littérature publiés par l'ADIREL »), 1999, p. 441-446 ; citation p. 445.

41. Joëlle Prungnaud, *Figures littéraires de la cathédrale 1880-1918*, Lille, Presses universitaires du Septentrion (« Littératures »), 2008.

42. Voir « Introduction », in : Marie-Madeleine Castellani et Joëlle Prungnaud (dir.), *Architecture et discours*, Villeneuve d'Asq, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2006, p. 9-15, citation p. 14.

43. Lioudmila Chvedova, *Métaphores de la cathédrale médiévale dans les littératures russe et française des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, thèse de doctorat de l'université Paris-Sorbonne sous la direction de Jean-Louis Backès, 13 novembre 2006.

44. C'est le dernier vers de son poème « Among School Children » (1933) : « How can we know the dancer from the dance ? » (« Comment distinguer le danseur de la danse ? »).

45. Guy Ducrey, *Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2010, p. 7.

46. *Ibid.*, p. 125.

47. *Ibid.*, p. 97.

48. Guy Ducrey, *Corps et Graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e^ siècle*, Paris, Champion (« Romantisme et Modernités »), 1996.

49. Voir *Tout pour les yeux […], op. cit.*, p. 202.

50. Hélène Laplace-Claverie, *Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Paris, Champion, 2001.

51. Francis Claudon, « Littérature comparée et études musicales », *Bulletin de Liaison et d'Information*, SFLGC, printemps 1989, n^o^ 6, p. 11-16.

52. Belinda Cannone, *La Réception des opéras de Mozart, 1793-1829*, Paris, Klincksieck, 1991.

53. Jean-Louis Backès, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF (coll. « Perspectives littéraires »), 1994, p. 57-58.

54. Aude Locatelli, *La Lyre, la plume et le temps. Figures de musiciens dans le «* Bildungsroman *»*, Tübingen, Max Niemeyer (« Communication »), 1998.

55. Timothée Picard, « L'évocation musicale : une importante modalité d'accomplissement de l'idéalité musicale en littérature », in : Aude Locatelli et Yves Landerouin (dir.), *Musique et Roman*, Paris, Le Manuscrit, 2008, 23-39, p. 24.

56. Pierre Brunel, *Les Arpèges composés. Musique et littérature*, Paris, Klincksieck (« L'Esprit et les formes »), 1997, p. 150. Voir aussi p. 147.

57. *Ibid.*, p. 156.

58. *Ibid.*, p. 94.

59. Emmanuel Reibel, « De la subordination à la correspondance : musique et littérature à l'aube du romantisme », in : Yves-Michel Ergal et Michèle Finck (dir.), *Littérature comparée et correspondance des arts, op. cit.*, p. 15-24, p. 15.

60. Voir *ibid.*, p. 22.

61. Pierre Brunel, *Les Arpèges composés […], op. cit.*, p. 8-9.

62. *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier (coll. « Perspectives comparatistes »), 2014.

63. *Le Principe de composition de la variation sur thème dans le roman du xx^e siècle*, thèse de doctorat, cotutelle des universités de Trente et Paris-Sorbonne, sous la codirection de Massimo Rizzante et Bernard Franco, 24 février 2012.

64. Jazz *belles-lettres. Approche comparatiste des rapports du jazz et de la littérature*, Paris, Classiques Garnier (coll. « Perspectives comparatistes »), 2011.

65. Yves-Michel Ergal et Michèle Finck, « Avant-propos », in : Yves-Michel Ergal et Michèle Finck (dir.), *Littérature comparée et correspondance des arts, op. cit.*, p. 5-11 ; citation p. 5-6.

66. Voir en particulier Jeanne-Marie Clerc, « La littérature comparée devant les images modernes : cinéma, photographies, télévision », in : Pierre Brunel et Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée, op. cit.*, p. 263-298.

67. Voir Victor Segalen, *Les Synesthésies et l'école symboliste*, Paris, Fata Morgana, 1981, p. 31 ; E. T. A. Hoffmann, *Fantasie- und Nachtstücke. Fantasiestücke in Callots Manier, Nachtstücke, Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*, Düsseldorf et Zürich, Artemis & Winkler, 1996, p. 755 ; Saint-Martin, *De l'esprit des choses*, Paris, an VIII (1800), t. I, p. 254-261.

68. *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Presses universitaires de Rennes (coll. « Æsthetica »), 2006.

69. Yves- Michel Ergal, « Littérature comparée, mythes et correspondance des arts », in : Y.-M. Ergal et M. Finck (dir.), *Littérature comparée et correspondance des arts, op. cit.*, p. 355-362 ; citations respectivement p. 358 et p. 362-362.

70. Etienne Souriau, *La Correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée* [1947], Paris, Flammarion, 1969, p. 7.

71. Jean-Louis Backès, « Poétique comparée », in : Pierre Brunel et Yves Chevrel (ed.), *Précis de littérature comparée, op. cit.*, p. 85-103. Voir notamment p. 85-86.

72. Voir Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie : nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Presses universitaires de France (« Perspectives littéraires »), 1993, notamment la troisième partie, « Littérature et anatomie ».

73. Voir notamment Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971.

74. Voir Elisabeth Decultot, « *Ästhetik*/ esthétique. Etapes d'une naturalisation », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2, juin 2002, p. 157-178, p. 158.

75. Jacques Rancière, *L'Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, p. 13. Voir également J.-F. Goubet et G. Raulet, « Préface », p. 6, in : *Aux sources de l'esthétique. Les débuts de l'esthétique en Allemagne*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2005.

76. Voir sur cette question Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, Albin Michel (Bibliothèque de « L'Évolution de l'Humanité »), 1994 [Pacini, 1984], p. 839 *sq.*

77. *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, Desray, 1806, t. II, p. 129. Voir sur ces questions Annie Becq, *op. cit.*, p. 820-823, dont notre analyse reprend des éléments.

78. *De la littérature du Midi de l'Europe*, Paris, Treuttel et Würtz, 1813, t. II, p. 158-159.

79. *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les arts*, Lyon, Ballanche et Barret, Paris, Volland, 1801, p. 182.

80. *Génie du christianisme*, Lyon, Ballanche, Paris, Migneret, 1804, t. III, p. 77.

81. *Cours de littérature dramatique* [1809-1811], trad. Mme Necker de Saussure, Paris, Genève, Paschoud, 1813, Genève, Slatkine Reprints, 1971, 2 vol., t. I, p. 103.

82. *Mercure de France*, juin 1819, article consacré à Dussault.

83. Compte rendu du *Cours de littérature dramatique, Journal de l'Empire*, 4 mars 1814.

84. *Cours de littérature dramatique, op. cit.*, t. I, leçon 10, p. 372, note.

85. Voir sur cette question Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, op. cit.*, p. 836.

86. *Mercure de France*, n° 41, 1er ventôse an X [1er février 1802].

87. *La Littérature comparée, op. cit.*, éd. de 1989, p. 7.

88. Voir Michel Espagne, *Le Paradigme de l'étranger. Les chaires de littérature étrangère au XIXe siècle*, Paris, Le Cerf, 1993, p. 19.

89. Destutt de Tracy, *Mémoire sur la faculté de juger*, cité par Joanna Kitchin, *Un Journal philosophique : la Décade (1794-1807)*, Paris, Lettres Modernes, 1966, p. 118, n. 5.

1. Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident* [1939, 1972], Paris, UGE (coll. « 10/18 »), 2001, p. 266. Voir Pierre Brunel, *Mythocritique […], op. cit.*, p. 46.

2. *Reden an die deutsche Nation*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1978, p. 118.

3. Ernst Behler, « La conception de l'Europe dans la théorie du premier romantisme et la relation franco-allemande », *Revue germanique internationale*, 1 (1994), *Europe Centrale – Mitteleuropa*, p. 25-43 ; citations p. 27.

4. Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des romantiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Interférences »), 2001, p. 30.

5. *Ibid.*, p. 159.

6. *Ibid.*, p. 160.

7. *Cours de littérature dramatique, op. cit.*, t. I, p. 39.

8. *Leçons sur les Beaux-Arts et la littérature* [*Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, éd. Bernhard Seuffert, Heilbronn, Gebr. Henninger, 1884, 3 vol., t. III : *Geschichte der romantischen Litteratur* (1803-1804), p. 87 et p. 17].

9. « Lettre à Millin », *Magasin encyclopédique*, t. V, 1810, p. 6.

10. Hans-Robert Curtius, *Essais sur la littérature européenne*, trad. Claude David, Paris, Grasset, 1954, « Avant-Propos », p. 8.

11. Rémi Brague, *Europe, la voie romaine*, Paris, Criterion, 1992, p. 45-46.

12. *Ibid.*, p. 72, 88 et 81 ; et p. 112-113.

13. *De la littérature*, éd. Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, Garnier-Flammarion, 1990, p. 203.

14. Philippe Chardin, *Robert Musil et la littérature européenne*, Paris, PUF (« Littératures européennes »), 1998, p. 93.

15. Julien Benda, *Discours à la nation européenne*, Paris, Gallimard, 1933, p. 40.

16. Pascal Dethurens, *De l'Europe en littérature. Création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918-1939)*, Paris, Droz, 2002, p. 53.

17. *Ibid.*, p. 88.

18. Franco Moretti, *Atlas du roman européen 1800-1900*, trad. Jérôme Nicolas, Paris, Éditions du Soleil (« La couleur des idées »), 2000, p. 9-16, p. 11.

19. Friedrich Schlegel, *Geschichte der europäischen Literatur* (1803-1804), « Einleitung », in : Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*, t. XI, éd. Ernst Behler, Paderborn, München, Wien, Schöningh, 1958, p. 5.

20. *Anthologie des littératures européennes. Mémoires d'Europe. 1453-1789*, Gallimard (« Folio » – Librairie Européenne des Idées), 1993, p. 8.

21. *Ibid.*, p. 16.

22. Jean-Louis Backès, *La Littérature européenne*, Paris, Belin, 1996, p. 7.

23. *Ibid.*, p. 11.

24. Wladimir Troubetzkoy, « "Nous aussi, nous sommes l'Europe" (Efim Etkind). Souvenirs de conversations Paris-Strasbourg avec Olivier-Henri Bonnerot », in : Pascal Dethurens (dir.), *Une amitié européenne. Nouveaux horizons de la littérature comparée. Mélanges offerts à Olivier-H. Bonnerot*, Paris, Champion, 2001, p. 213-219 ; citation p. 215.

25. J.-L. Backès, *La Littérature européenne, op. cit.*, p. 13.

26. *Ibid.*, p. 203. Voir Pierre Brunel, « Le Preux et le Gueux. Une esquisse de comparaison », in : Pascal Dethurens (dir.), *Une amitié européenne […], op. cit.*, p. 21-32 ; référence p. 22.

27. Voir J.-L. Backès, *La Littérature européenne, op. cit.*, p. 48.

28. *Ibid.*, p. 15.

29. « Étudier la littérature européenne ? », in : Béatrice Didier (dir.), *Précis de littérature européenne*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 1-17 ; les références sont aux p. 2-4.

30. François Suard, « Genèse des lettres européennes », in : Annick Benoit-Dusausoy et Guy Fontaine (dir.), *Lettres européennes. Histoire de la littérature européenne*, Paris, Hachette éduction, 1992, p. 66.

31. Jean Weisgerber, « L'héritage extra-européen », *ibid.*, respectivement p. 15 et p. 17.

32. Annick Benoit-Dusausoy et Guy Fontaine (dir.), *Lettres euroépennes. Manuel d'historie de la littérature européenne*, Bruxelles, De Boeck, 2007 : voir Pierre-Yves Lambert, « L'héritage celtique », p. 46 et « Juan Goytisolo et Paria Pia Gil, « L'héritage arabo-andalou », p. 48-49.

33. Voir Pierre Brunel, « Littérature comparée, littérature européenne », in : Pierre Brunel et Alain Vuillemin (dir.), *L'Europe. Littératures européennes, littératures comparées et nouvelles technologies*, Paris, Hestia/Certel, 1994, p. 173-181 ; références p. 173.

34. « Pour une littérature européenne qui ne se limite pas à celle des "langues courantes" », in : Béatrice Didier (dir.), *Précis de littérature européenne, op. cit.*, p. 11-14.

35. Voir Pierre Brunel, « Littérature comparée, littérature européenne », *loc. cit.*, p. 175-176.

36. *Vorlesungen über Ästhetik I [1798-1803]*, commentaire et postface d'Ernst Behler, Paderborn/München/Wien/Zürich, Ferdinand Schöningh, 1989, p. 507-509.

37. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, op. cit.*, t. VII, p. 56-79, référence : p. 74 (« *Trennung* und immer wieder Trennung des Einen und Ganzen aller menschlicher Kräfte und Gedanken ») et p. 78. Voir René-Marc Pille, « À la fracture du classicisme et du romantisme : l'Inde, sujet de discorde entre Goethe et Friedrich Schlegel », in : Marc Cluet (dir.), *La Fascination de l'Inde en Allemagne 1800-1833*, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 25-45 ; réf., p. 39-41.

38. Hölderlin, *Œuvre poétique complète*, texte établi par Michel Knaupp, traduit de l'allemand par François Garrigue, Paris, La Différence, 2005, « Germanie » (« Germanien »), p. 756-757.

39. « Vocation du poète » (« Dichterberuf »), *ibid.*, p. 514-515 et p. 620-621.

40. Edward W. Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, préface Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, 1980 [1978], p. 72.

41. *Ibid.*, « Préface », respectivement p. 9 et p. 8.

42. Edward Said, *ibid.*, p. 73.

43. *Ibid.*, p. 69.

44. *Voyages d'un critique à travers la vie et les livres. Orient*, Paris, Didier et C^{ie}, 1865, p. 10.

45. *Op. cit.*, p. 72-73.

46. *Delacroix au Maroc*, Bologne, FMR, 2005, p. 18 (la citation figure dans une « Lettre à Delacroix » par laquelle Tahar Ben Jelloun débute son texte).

47. Respectivement : Hugo, *Les Orientales*, préface à la première édition, éd. critique Elisabeth Barineau, Paris, Didier, 1952, t. I, p. 11 ; et Nerval, « Petit Château en Bohème. Espagne », *in Œuvres de Gérard de Nerval*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1966, t. I, p. 36. Voir sur ce point Mourir Fendri, *Halbmond, Kreuz und Schibboleth. Heinrich Heine und der islamische Orient*, Hamburg, Hoffmann und Campe, Heinrich-Heine-Verlag, 1980, p. 21.

48. *Œuvres complètes II. L'Orient. Tableaux à la plume*, Genève, Slatkine Reprints, 1978 [Paris, Charpentier, 1877], p. 3.

49. Voir notamment D.-H. Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.

50. La notion est notamment théorisée dans *La Géocritique.[…], op. cit.*

51. Voir notamment *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

52. « Réflexions méthodiques sur l'imagologie et l'ethnopsychologie littéraires », *Revue de psychologie des peuples*, t. XXIII, n^{o} 4, 4^{e} trimestre 1968, p. 366-377.

53. *L'Orient ancien et moderne, pour servir à l'explication des Saintes Écritures*, Paris, Delay et Lyon, Denis, 1842, p. 369. L'ouvrage rassemble une série d'articles et le dernier, d'où est tirée la citation, s'intitule « Notice sur l'Euphrate ».

54. *L'Orient à la lumière de l'Occident. Les enfants de Lucifer et les frères du Christ*, Paris, Éditions du Centre Triades, 1980, p. 7. La citation se trouve dans un avertissement de Rudolf Steiner précédant la publication des neuf conférences dans la revue *Die Drei* (1921). Rudolf Steiner y affirme notamment que ces conférences font suite à la représentation du drame d'Edouard Schuré *Les Enfants de Lucifer*.

55. *Ibid.*, p. 21.

56. *Le Prophète*, nouvelle traduction-adaptation d'Omayma Arnouk el-Ayoub, Éditions Alphée, Jean-Paul Bertrand, 2008, « L'adieu », p. 127-134, citation p. 132.

57. *Ibid.*, p. 134.

58. Voir notamment Peter Heine, « Wein und Tod. Überlegungen zu einem Motiv der arabischen Dichtung », in : Wolfgang Röllig et Wolfram von Soden (dir.), *Die Welt des Orients. Wissenschaftliche Beiträge zur Kunde des Morgenlandes*, Bd. XIII/ 1982 (Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen), p. 114-126, voir notamment p. 114.

59. *Ballad of East and West* (1889), in : *Complete Verse*, New York [etc.], Bantam Doubleday Dell Publishing Group, 1989 [1940], p. 233.

60. In : Clio Wittaker, Liz Millner et Reishi Tayama, *L'Orient*, Paris, Éditions de l'Olympe, 1998, p. 54 [« Mythologie indienne »].

61. Pierre Brunel, *Italo Calvino et le livre des romans suspendus*, Paris, Les éditions de la Transparence (coll. « Essais d'esthétique »), 2008, p. 245, p. XI ; voir aussi p. 1-3.

62. Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, dans *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. Ernst Behler, avec la collaboration de Jean-Jacques Anstett et Hans Eichner, 35 vol., Paderborn-München-Wien-Zürich, 1958-1980, t. II, 1967, p. 335.

63. « Rede über die Mythologie », *Athenäum*, 1798, éd. Fritz Baader, Berlin, Fröhlich, 1905, 3 vol., t. I, p. 193.

64. *West-östlicher Diwan* (*Divan occidental-oriental*), traduit, préfacé et annoté par Henri Lichtenberger, Paris, Aubier, éditions Montaigne, 1940, p. 165. Voir Mounir Fendri, *Halbmond, Kreuz und Schibboleth. Heinrich Heine und der islamische Orient*, Hamburg, Hoffmann und Campe, Heinrich-Heine-Verlag, 1980, p. 22.

65. *Ideen zur Philosophie der Geschichte, in Herder's sämtliche Werke*, éd. Bernhard Suphan, t. 13, Berlin, Weidmann, 1787, p. 412.

66. R. Schwab, *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950. *Cf.* Anne Henry, « Le bouddhisme peut-il sauver du pessimisme », in : A. Henry (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 47-50 ; citation p. 48, n. 15. *Bhagavad Gita* est un terme sanskrit signifiant « chant du bienheureux » ; il s'agit de la partie centrale du poème épique *Mahâbhârata*, rédigé entre le V^e^ et le II^e^ siècle av. J.-C., et qui est l'un des écrits fondamentaux de l'hindouisme. R. Schwab l'associe de façon abusive au bouddhisme.

67. Voir Marc Cluet, « Avant-propos », in : M. Cluet (dir.), *La Fascination de l'Inde en Allemagne, op. cit.*, p. 12.

68. *Les Orientales. Les feuilles d'automne*, éd. Franck Laurent, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 52-53.

69. *Ibid.*, p. 52.

70. Voir *Nietzsche* [Bernard Grasset, 1944], Paris, Librairie Générale Française, coll. « Pluriel », 1977, p. 552 ; plus généralement p. 554.

71. *Indische Bibliothek*, I, 1, 1820, p. 15. Sur la vocation particulière des Allemands pour le goût de l'Inde, voir René Gérard, *L'Orient et la pensée romantique allemande*, Paris, Didier, 1963, p. 139-140.

72. *Indische Bibliothek*, I, 1, 1820, p. 8. La lettre à Auguste de Staël est citée par Karl S. Guthke, in : « Benares am Rhein – Rom am Ganges. Die Begegnung von Orient und Okzident im Denken A. W. Schlegels », *Jahrbuch des freien deutschen Hochstiftes*, 1978, éd. Detlev Lüders, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, p. 396-419, citation p. 396.

73. Karl Gutzkow, *Werke*, hrsg. v. Reinhold Gensel, Berlin, Bibliographisches Institut, 1912, t. VIII, p. 88. Voir sur ces questions Karl Guthke, « Benares am Rhein – Rom am Ganges. Die Begegnung von Orient und Okzident im Denken A. W. Schlegels », *loc. cit.*, p. 396-7.

74. Respectivement : *Berliner Kalender auf das Gemein-Jahr 1829*, p. 3-86 ; *Berliner Kalender auf das Gemein-Jahr 1831*, p. 3-160.

75. Voir notamment *Berliner Kalender*, 1831, p. 129-136.

76. Voir *Berliner Kalender*, 1831, p. 95-6.

77. *Berliner Kalender*, 1829, p. 86. Voir, sur ces questions, Karl Guthke, *loc. cit.*, p. 400, 412, 418-9.

78. Voir à ce sujet Hendrik Birus, « Begegnungsformen des Westlichen und Östlichen in Goethes "West-östlichem Divan" », *Goethe-Jahrbuch*, vol. 114, 1997, p. 113-122 ; voir p. 115, où il explique ces quatre vers écrits en arabe par le fait que le dédicataire ignorait l'allemand : l'arabe reproduit ainsi le rôle joué par le latin en Europe, celui d'un moyen de compréhension universel des lettrés (« internationales Verständigungsmittel der Gelehrten »).

79. *Chrestomathie arabe, ou extraits de divers écrivains arabes : tant en prose qu'en vers, à l'usage des élèves de l'Ecole spéciale des Langues Orientales vivantes*, Paris, Impr. impériale, 1806, 3 vol. (t. I : texte arabe ; t. II-III : traduction) ; 2^e^ éd. corrigée et augmentée, Impr. impériale, 1826-1827.

80. Voir Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, éd. Karl Richter *et al.*, 21 vol., München, 1985-1998, t. 4.1, p. 656. *Cf. Goethes Briefe und Briefe an Goethe*, éd. Karl Robert Mandelkow (Hambourg, 6 vol.), 3^e^ éd., München, 1988, t. IV, p. 401.

81. Voir notamment sur ce point Mounir Fendri, *Halbmond, Kreuz und Schibboleth […], op. cit.*, p. 21-25.

82. Voir Saree Samir Makdisi, « Shelley's *Alastor* : Travel beyond the Limit », dans Amanda Gilroy (dir.), *Romantic Geographies. Discourses of Travel 1775-1844*, Manchester and New York, Manchester University Press, 2000, p. 240-257, voir notamment p. 240, 242, 245, 247.

83. *West-östlicher Diwan/ Divan occidental-oriental, op. cit.*, p. 300-301. Le poème appartient aux œuvres posthumes.

84. Edward Said, *L'Orientalisme […], op. cit.*, p. 66.

85. *Ibid.*, p. 84-85.

86. *Ibid.*, p. 77.

87. *Ibid.*, p. 89.

88. Fernand Baldensperger, « Où s'affontent l'Orient et l'Occident intellectuels », in : *Études d'histoire littéraire III* [1939], Paris, Slatkine Reprints, 1973, p. 204-234, citations p. 209.

89. Muriel Détrie (dir.), *Littérature et Extrême-Orient. Le paysage extrême-oriental. Le taoïsme dans la littérature européenne*, Paris, Honoré Champion, 1999.

1. Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée, op. cit.*, p. 12. Voir également p. 5.

2. *Mercure de France*, n° 41, 1er ventôse an X [25 février 1802].

3. Publié dans le *Mercure de France* en juin 1819, l'article, consacré au critique classique Dussault, opposait la « grande et difficile critique des beautés » à la « petite et facile critique des défauts ».

4. Esther Bautista Naranjo, *La Reescritura del míto de Don Quijote en la novela de lengua inglesa y de lengua francesa de los siglos XIX y XX. Estudio de literatura comparada y mitocrítica*, thèse de doctorat sous la direction des Pr. D. Juan Herrero Cecilia et Ricardo Miguel Alfonso, Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.

5. George Steiner, « Qu'est-ce que la littérature comparée ? », *loc. cit.*, p. 392.

6. *Ibid.*, respectivement p. 386 et p. 387.

1. Cette bibliographie ne rassemble pas l'ensemble des références citées dans l'ouvrage mais propose des indications afin de pouvoir étendre les perspectives sur la discipline. J'ai pu proposer une bibliographie plus complète des travaux sur la littérature générale et comparée publiés depuis 2000 sur le site du REELC.